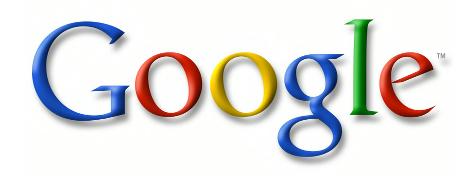


GUÍA ARTÍSTICA

RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO Y LA DECLAMACIÓN

Y

NOCIONES DE POESÍA Y LITERATURA DRAMÁTICA

POR

E. RODRIGUEZ-SOLIS

Profesor del Conservatorio

PRECEDIDA DE UNA CARTA DE

D. FERNANDO DÍAZ DE MENDOZA

Profesor-Jefe de la Sección de declamación del Conservatorio de Música y Declamación.



MADRID, 1903

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE LOS HIJOS DE R. ÁLVAREZ

Á CARGO DE ARTURO MENÉNDEZ

15, Ronda de Atocha, 15.

Teléfono 809.

Al Sr. D. Fernando Díaz de Mendoza.

Mi distinguido amigo:

A usted se debe la publicación de este libro.

A usted, pues, corresponde la dedicatoria.

Al ofrecérsela cumple un cariñoso deber y satisface una deuda de gratitud, la más sagrada para todo hombre bien nacido, su leal amigo y seguro servidor,

Q. B. S. M.,

E. Rodríguez-Solís.

Sr. D. E. Rodríguez-Solís.

Mi querido amigo:

Con el mayor gusto he leído el original del libro que acaba usted de escribir para que sirva de texto en la asignatura de Literatura general é Historia del teatro y de la declamación á los alumnos del Conservatorio.

Opiniones más competentes que la mía debe usted buscar para que sancionen el acierto de su trabajo; pero ya que así lo desea, y únicamente por obedecer al apremio cariñoso de su amistad, le diré que á mi parecer su obra reúne las condiciones más apreciables en todo libro de texto, es decir, orden en la exposición de la doctrina, claridad en la explicación, unidad de plan y de concepto, concisión en el lenguaje y acierto en la elección de los conocimientos que han de exigirse á los alumnos á quienes está dedicado.

Quizá era esta última la mayor dificultad que tenía usted que vencer al componer su texto de Literatura general. Lo vasto y dilatado de la materia objeto de esta asignatura, sus naturales y casi inevitables desenvolvimientos, la misma amenidad y agrado que á todo espíritu culto ofrece, invitaban á ampli-

ficaciones que usted ha sabido evitar, concretándose á exponer únicamente lo esêncial y necesario, lo que debe constituir el contenido de un libro elemental. Dada la limitación fatal de este género de libros, su mayor mérito consiste en que, como en el de usted, no existan olvidos de bulto, ni estorben detalles innecesarios.

Creo que al ofrecer usted ese texto á los alumnos del Conservatorio les facilita el estudio y les da guía segura para adquirir conocimientos, que más tarde pueden ampliar fácilmente, si así lo desean.

Y por el acierto con que ha logrado usted el objeto que se había propuesto al escribir su libro, le felicita cordialmente su amigo y compañero

Fernando Díaz de Mendoza.

Barcelona, Julio 1903.

DOS PALABRAS

Mi deseo principal al escribir esta Guía ha sido el de que su publicación resulte útil á los jóvenes alumnos del Conservatorio, reuniendo en un pequeño volumen y bajo la forma de lecciones cuanto he considerado necesario en historia del teatro y literatura dramática.

Extensa por demás era la materia y no muy fácil de encerrarla en algunas páginas, según mi propósito.

Ignoro si habré acertado, y creo que la práctica será la que con más justificada razón ha de decirlo; pero, en todo caso, no habrá sido por falta de buenos deseos ni de perseverantes trabajos de parte mía.

Para escribirla he consultado y he procurado inspirarme en muchos y notables autores. Si algo bueno aparece en la obra sea para ellos toda la gloria.

Mi deseo, repito, ha sido el de facilitar los estudios del teatro á los alumnos del Conservatorio, consagrando, al propio tiempo, un cariñoso recuerdo á cuantos desde los primeros tiempos de la dramática española trabajaron y se sacrificaron por su desarrollo, su adelanto y su engrandecimiento.

En las letras, como en las artes, como en todas las grandes manifestaciones del espíritu humano, importa mucho saber adónde vamos, pero no importa menos conocer de dónde venimos, así para comprender el camino recorrido, como los trabajos sufridos, las dificultades salvadas y los avances y progresos realizados.

PARTE PRIMERA

RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO Y DE LA DECLAMACIÓN

LECCIÓN PRIMERA. — Nacimiento del teatro. — Fiestas en honor de Baco. — Tespis y sus relatos. — La tragedia en Grecia. — La comedia «antigua, media y nueva». — El drama satírico. — La pantomima.

La opinión más generalmente admitida es la de que el teatro tuvo su origen en Grecia, ya que en las fiestas dedicadas á *Baco* ó *Dyonisios* se recitaban y cantaban diversas composiciones en honor de este dios. La estatua de Baco era llevada en procesión al compás del himno del *macho cabrío*, cuyo animal era sacrificado ante un altar levantado bajo la sombra de una encina en castigo de haber penetrado por las viñas estropeándolas con sus saltos y cabriolas. El dios llevaba la cabeza coronada de hiedra y pámpanos, y en la mano derecha un tirso, precediéndole y siguiéndole los sátiros y náyades. Al regresar al templo quemaban los sacerdotes las entrañas de la víctima, y con el resto obsequiaban á los presentes, saltando sobre vejigas y pellejos inflados al son de un tamborcillo y un silbato. Des-

[illegible]
[illegible] las hazañas de Baco y de algún [illegible] personaje ilustre.

[illegible] y coros líricos fueron [illegible] al soliloquio siguió la [illegible] el argumento se fué complicando; aumentóse el número de los actores, y nació el teatro, y con él la tragedia, cuyas esenciales condiciones fueron el destino [illegible] la suerte de todas las criaturas, produciendo el dolor, la compasión y el terror.

Dícese que los grandes poetas trágicos de Grecia, Esquilo, Sófocles y Eurípides se inspiraron para sus concepciones en los poemas de Homero, primer cantor de los dioses, semidioses y héroes. Lo cierto es que la mayoría de las tragedias se basan en el relato de la historia de Grecia, en sus victorias y en sus desgracias, y en la creación de personajes cuya vida era sumamente popular y cuyo espíritu superior podía concebir y resistir las más terribles pasiones.

Obras nacionales, no es de extrañar que el pueblo se [illegible] primero y se identificase con ellas después, y llorase con sus héroes, y al describirle un poeta la pérdida de Mileto se sintiese profundamente conmovido.

Siguió á la tragedia la comedia, nacida, según unos, de las burlas que los cultos ciudadanos de Atenas hacían de los ignorantes campesinos, y, según otros, de la censura á las costumbres públicas, la cual tuvo igualmente su diálogo y su coro, pero con mayor libertad en el asunto y el lenguaje.

La tragedia, dice el Sr. Gil y Zárate, sirvió para er

salzar los méritos de los dioses, y la comedia para ridiculizar los defectos de los hombres.

La comedia griega dividióse en *antigua*, *media* y *nueva* marcando sus tres diversas tendencias.

Nacida de una alegría franca y desenvuelta recorrió toda la escala.

La *antigua* satirizó sin piedad, presentándolos con su mismo nombre sobre la escena, á los jefes del Estado, á los magistrados, á los generales, á los filósofos, á los poetas, á todos aquellos que en más ó en menos se hicieron acreedores á sus sangrientos ataques.

De aquí que la comedia antigua convirtiera el teatro en una segunda tribuna, la *parábasis* en acerba crítica y el corifeo en fogoso orador.

Al cambiarse el gobierno de Atenas, más que en una aristocracia en una tiránica oligarquía, prohibióse á los poetas sus terribles censuras, lo cual dió por origen el nacimiento de la *comedia media*. Todavía en ella, y aunque con nombres supuestos, que el público adivinaba á quién encubrían, se atacaba á los gobernantes y poderosos.

Semejantes manifestaciones se consideraron peligrosas y se prohibieron igualmente. Entonces los poetas, no pudiendo atacar los vicios ó faltas en sus personajes, ni siquiera de un modo encubierto, aunque transparente, pintaron las costumbres públicas, censurándolas en cuanto tenían de rídiculas, creando así la *comedia nueva*, sin la sátira personal y sin el coro.

De la comedia satírica, punzante, cruel, fué el más famoso autor Aristófanes, así como de la de costumbres lo fué Menandro.

Tuvo también el teatro griego el *drama satírico* ó parodia bufa, en que los sátiros y faunos de las fiestas de Baco regocijaban con sus raras y graciosas aventuras á los espectadores.

Igualmente gozó de la *pantomima*, cultivada por artistas de verdadero mérito.

Duruy escribe:

«La tragedia y la comedia griega tuvieron un dios cerca de su cuna.

»Ambas nacieron del ditirambo de *Dyonisios*, sucesivamente canto alegre para celebrar los dones de las vides y las licencias de la embriaguez, ó lamentación fúnebre en memoria de la *pasión* de Baco, muerto por los Titanes, descendido á los infiernos y resucitado.»

Razón tiene el doctísimo historiador: la musa alegre y bulliciosa de los griegos produce la comedia; la satírica y epigramática da por resultado la pantomima y la parodia, y la seria y grave engendra la tragedia.

Según D. Pedro Estala los griegos no conocieron ni practicaron la división del drama en actos y escenas, si bien no por eso dejaba de haber ciertas pausas en la acción, las cuales llenaba el coro danzando y cantando en la tragedia y en la comedia antigua y media.

LECCIÓN II. — El teatro en Grecia. — Forma y distribución. — Decoraciones y maquinaria. — Nuevos teatros. — Época y forma de las representaciones.

Al carro de Tespis sucedió un teatro de tablas, y luego otro de piedra, inspirado por Esquilo al arquitecto Anaxágoras, y, por último, el de Baco, de mármol blanco y gradería apoyada en las rocas de Atenas, sin bóveda que lo sostuviera.

El interior de los teatros griegos era una fábrica de figura semicircular, terminada la una parte en un diámetro y la otra en un círculo.

Tenía en el centro una plaza que se llamaba *orchesta*, porque era allí donde se bailaba, y en ella se alzaba el *timelo*, pequeño altar consagrado á Baco.

Alrededor del círculo se levantaba la gradería llamada *baja*, que ocupaban los altos dignatarios; *media*, en

que se sentaban los ciudadanos, y *alta,* para el pueblo, y arriba los pórticos, única parte cubierta, destinados á las mujeres.

Varias escaleras dividían las gradas en porciones.

Sobre el diámetro se alzaba el púlpito, *logeio* ó proscenio para los actores, no menor de diez pies, según Vitrubio, con altura suficiente para que destacase bien la figura del actor.

Detrás la *escena,* algo más larga que la *orchesta*, de forma rectangular, adornada de estatuas y columnas.

Cerraba el fondo un palacio de fábrica con tres puertas; por la del centro, llamada *real,* tan sólo salía el personaje principal. Junto á la de la derecha se levantaba una especie de obelisco dedicado á Júpiter, colocado sobre una mesa donde se depositaban las ofrendas.

En cada lado de la escena había una puerta, que daba al campo y á la *ágora* ó plaza pública, y á su lado otra con escalera, por la cual bajaban los artistas á la *orchesta.*

Un inmenso toldo resguardaba á los espectadores del sol y de la lluvia.

En el pórtico ó paseo, detrás de la escena, disponían los corifeos la reunión del coro.

Asegura Vitrubio que para hacer los teatros más sonoros tenían puestos varias órdenes de vasos de cobre en diferentes lugares de la grada.

En ambos lados de la escena había colocadas, sobre máquinas triangulares, las decoraciones de calle, plaza y campo.

Contaba el teatro griego con tres clases de decoraciones: *trágicas* (columnas, frontispicios, estatuas, etc.); *cómicas* (edificios privados y populares), y *satíricas* (campos, montes, grutas), movidas por notables máquinas que podían elevar la pared del fondo del teatro y realizaban la presentación de ninfas oceánicas sobre carros alados, el Océano caballero en un alígero dragón, la sombra de Clytemnestra surgiendo de los infier-

nos, las furias cruzando el espacio montadas sobre horrorosas serpientes, y Delphos sustituída por Atenas en sorprendente mutación.

No falta historiador que asegure fué conocido de los griegos el llamado telón de boca, añadiendo se movía de abajo arriba; pero la mayoría cree que era tan sólo una cortina doble ó partida, que se corría en el proscenio al final de los actos.

Hubo en Grecia otros teatros destinados á las representaciones musicales, de forma circular, teniendo en su interior un segundo círculo, formado por la escena, en la que se presentaban los cantores y músicos.

Las representaciones teatrales tenían lugar en las dos fiestas urbanas de Baco: las *leneas*, en invierno, y las grandes *dionisacas*, en primavera.

El arconte ó magistrado de quien tomaba nombre el año elegía la obra premiada por el jurado en el concurso previamente abierto, dando al autor, los actores y el coro que debían representarla para que los ensayase.

Al anunciar la música el comienzo del espectáculo aparecían los *corifeos* en la orquesta precedidos de los tañedores de flauta y seguidos de los coristas.

El teatro llegó á ser en Grecia una escuela, una cátedra, un museo, y hasta un tribunal. De aquí que el gobierno le tomara á su cargo y llegase á dar un óbolo para pagar la entrada y otro para la merienda á cuantos lo necesitaban.

Cuando las representaciones dejaron de ser gratuitas el espectador adquiría un billete, llamado *Tessera Theatralis*, que indicaba el asiento que debía ocupar y que entregaba á un funcionario vestido de púrpura, asiento al que le conducía otro que llevaba como distintivo un bastón blanco.

Tal importancia llegó á adquirir el teatro, que al salir de la representación de una tragedia de Frinico se lanzaron los griegos, llenos de entusiasmo, á rechazar á los persas.

LECCIÓN III. — Poetas trágicos y cómicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides: Aristófanes y Menandro).

Esquilo nació en Eleusis el año 525.

Fué poeta, soldado, ciudadano, y el verdadero creador de la tragedia.

Nótase en sus obras, según el Sr. Pi y Margall, un lenguaje poético inimitable, un estilo vigoroso, un gran talento en la creación de los personajes.

De las setenta ú ochenta tragedias que compuso sólo se conocen *Prometeo encadenado, Los siete contra Tebas, Los Persas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Las Suplicantes.*

Murió en Gela, pequeña aldea de Sicilia, el año 456, erigiéndosele una estatua que adornaba el más honroso epitafio. Se asegura que los poetas que le sucedieron iban á visitar su sepulcro cual si buscasen en él la inspiración y el genio de Esquilo.

Sófocles vió la primera luz en Colona, cerca de Atenas, el año 496 ó 98. En los comienzos de su vida fué sacerdote del héroe Alcón. Presentóse en 468 á disputar el premio de la tragedia, que logró con su trilogía *Triptolemo*, y alcanzó otras veinte veces. Con él sigue el teatro griego su marcha progresiva. Él dió á los argumentos mayor desarrollo y á los caracteres mayor exactitud, suprimió aquellas interminables tiradas de versos, introdujo nuevos actores y abordó el problema psicológico, haciendo que sus personajes lucharan enérgicamente contra la fatalidad. De sus tragedias, que alguno supone llegaron á 130, se conservan *Triptolemo*, *Edipo*—su obra maestra—, *Antígona, Las Traquinias*, *Ayax, Electra* y *Filoctetes.* Casi todas han sido llevadas á la escena francesa, italiana y española.

El lenguaje de Sófocles es conciso á la vez que poético y su dicción purísima al par que elevada.

Sus héroes dejan de ser entes fabulosos para revestir el carácter y las pasiones de los hombres.

Murió el año 406.

Eurípides.

Nació en Salamina el año 480, el mismo día en que los atenienses ganaban la batalla de este nombre.

Estudió la pintura, la filosofía, la elocuencia y la poesía, escribiendo muchas y buenas tragedias, y si bien no alcanzó el vigor y la sublimidad de Esquilo ni la grandeza de Sófocles, fué, en cambio, un poeta más natural, un autor más humano, y está, por tanto, más cerca de nosotros. Dos años antes de su muerte, ocurrida en el 406, se retiró á la corte de Arquelao, réy de Macedonia, que le colmó de honores.

Aristófanes.

Tan sólo por conjeturas se le supone venido al mundo el año 452 en Citadona, uno de los pueblos de Africa.

Está considerado, y con justicia, como el primer autor cómico de Grecia.

En sus comedias, que tienen un marcado tinte político, atacó sin miedo y sin piedad á los gobernantes, á los poderosos, á los magistrados, á los sabios, á los poetas. Su sátira ha quedado en proverbio. Escribió 44 piezas, de las que sólo 11 han llegado á ver la luz, que pueden dividirse en esta forma:

Políticas: *Los Acanieses, Los Caballeros, La Lisistrata* y *La Paz.*

Satíricas: *Las Avispas, Las Junteras, Pluto.*

Críticas (literatura, costumbres, etc.): *La fiesta de Ceres, Las Ranas, Las Nubes* y *Las Aves.*

No puede negarse que Aristófanes abusó de la *parábasis*—digresión muy usada en las comedias griegas, verdadero intermedio en el cual cuando los actores no estaban en escena se dirigía el coro á los espectadores para recitar una sentencia ó formular una censura—elogiando la obra suya que iba á representarse, y criticando á sus rivales, especialmente á Eurípides y aun al

ilustre Sócrates; pero menos puede negarse su valor y patriotismo llevando á la escena para ridiculizarlos á cuantos *pretendían esclavizar su patria* y la belleza y gracia de sus comedias.

Menandro nació en el barrio de Céfisia, en Atenas, el año 342.

Discípulo de Teofastro, debió á su maestro el profundo talento, la fina observación, el alto espíritu crítico que resplandece en sus obras.

Menos satírico y menos mordaz que Aristófanes, dió á sus comedias más verdad, más nobleza, más moralidad, resultando una pintura fiel y delicada de las costumbres sociales.

Obtuvo el premio en los concursos poéticos ocho veces.

Murió en el puerto de Pireo, estando bañándose, el año 290.

Tan sólo se conservan algunos fragmentos de sus obras.

LECCIÓN IV. — Los actores griegos. — Su organización. — Su mérito. — La máscara y el coturno. — El coro. — El baile.

El actor en Grecia fué hombre libre y ciudadano respetado, llegando á ocupar los primeros puestos.

Aristodemo fué embajador cerca del rey Filipo de Macedonia.

Archias, general.

Eschino y Aristónico, senadores.

Otros, más ó menos famosos, lograron crearse inmensas fortunas, y es que aparte del sueldo que el Estado les pasaba, ellos, en sus expediciones artísticas, recogían abundantes sumas.

Formaron los actores una vasta asociación, que tomó el nombre de *Artistias dyonisiacos*, eligiendo por su

patrón á Baco, la cual se subdividió en varias corporaciones, según la categoría de los asociados.

Los actores de mayor mérito eran los que tomaban parte en las grandes solemnidades, y el principal elegía las obras, distribuía los papeles y aun se permitía introducir modificaciones encaminadas á lograr, para él especialmente, los aplausos del público.

Dividiéronse en *trágicos* y *cómicos*, llegando á ser maestros de elocuencia.

Los de menor categoría eran los que solían representar en las plazas públicas.

En Grecia no hubo actrices, sin duda por impedirlo la grandiosa amplitud de aquellos colosales teatros. Con la ayuda de la máscara y del traje talar, muy semejante en ambos sexos, el hombre pudo reemplazar á la mujer sobre la escena. Aunque Cornelio Nepote diga que las lacedemonias se presentaban en el *púlpito* ó proscenio, suponemos que sería en la ejecución de las pantomimas y nunca en la representación de las tragedias.

La *máscara* — cuyo verdadero inventor no se conoce — y el *coturno* ó calzado alto, la una para engrandecer las facciones y el otro para aumentar la estatura, estaban exigidas por aquellos inmensos locales. En máscaras húbolas para la tragedia, la comedia y la sátira, construídas de cuero, hueso y plata, llegando á ser tan perfectas que, según Aulio Gelio, el actor cambiaba rápidamente el gesto y el rostro merced á ellas.

Entre los actores más eminentes de Grecia citaremos á Teodoro, á quien los espectadores llegaron á confundir con el personaje que representaba.

Polo ó Polus, de tan alta inteligencia y tan exquisito sentimiento, que representando la parte de Electra, de la tragedia de Sófocles, sustituyó la urna que fingía guardar las cenizas de Orestes por otra que encerraba las de su propio hijo, recientemente fallecido, produciendo sus ayes de dolor y sus desgarradores gritos la más profunda impresión en los espectadores.

Muchos siglos después una actriz inglesa quiso repetir la escena, fracasando en su empeño. Era de temer; primero, por tratarse de una débil mujer, y segundo, porque ni aun siendo hombre tienen todos igual resistencia. Escollo es este del arte dramático en que los actores deben fijarse, procurando medir sus fuerzas para no caer en un lamentable ridículo.

Andrónico, de quien se dice aprendió Demóstenes el gesto y la elocuencia; Nicostrato, Calípodes, Neoptolomeo, Demetrio, Atenodoro, Aristodemo, Fidónidez, Calistrato y otros.

El coro.

El coro fué en Grecia una antiquísima institución artístico-religiosa. Representante del pueblo llegó á ser el personaje quizás más importante de las obras; sus cantos, sus interrupciones, eran las ideas, las pasiones, los deseos de los espectadores. Componíase de cincuenta ancianos ó bajos profundos, y de cincuenta doncellas ó sopranos. Llegaban al escenario formados en columna, al son de las flautas, que eran muchas, de tonos graves y agudos, dividiéndose luego en dos partes, bajo la dirección de un *corifeo,* encargado á la vez de tomar parte en el dialógo, obedeciendo todos á un superior llamado *corego.*

El coro, que era un personaje siempre presente, se dividía en *primer semicoro* y *segundo semicoro,* que cantaban las *estrofas* primera y segunda, y diversos coristas, hasta el número de doce, tomaban parte en la *Orestiada*, de Esquilo.

Los *ditirambos* (poesías bailadas) fueron también cantados y bailados.

Cuando el coro tenía que conversar con los actores ocupaba un tablado de cierta altura, denominado *orchesta escénica,* para distinguirlo de la *escena córica.*

En las odas y los himnos el coro ejecutaba ciertos movimientos y evoluciones coreográficas en las estrofas y antiestrofas.

El baile.

El baile, al igual de la música y del coro, dieron un gran relieve al teatro griego.

Los bailes, danzas mímicas y juegos de divertimiento coreográfico eran muy complicados por tener que adaptarse á los argumentos de las obras, ya sentimentales, ya voluptuosos, ora trágicos, ora graciosos.

Algunas veces se ejecutaban ciertas danzas, cubriendo el rostro sus ejecutantes con una máscara.

LECCIÓN V. — La declamación en Grecia.

Declamación:

Según el erudito Roque Barcia, declamación es el modo de recitar la prosa, y principalmente el verso, que consiste en el tono de la voz, en la acción y el gesto.

D. Carlos Latorre sostenía que declamación no es la palabra verdadera, ya que por declamar se entiende, generalmente, hablar con énfasis, cuando el arte dramático debe estar basado en la naturalidad y la verdad.

A nuestro juicio, la palabra más propia para significar el arte escénico es la de representar.

El artista, para realizar la belleza del poema teatral, necesita dar el matiz adecuado á cada palabra, la expresión debida á cada pasión, el carácter verdadero á cada personaje ó tipo que haya de representar.

Afirma Schak que los rapsodas griegos recitaban las poesías homéricas y cíclicas de una manera casi dramática, acompañándolas de una mímica expresiva y dándole una entonación variable, según el asunto y los personajes; de aquí el nombre de *hipócritas* (intérpretes, disimulados, cómicos, etc., etc.) con que fueron conocidos los actores de la antigüedad.

Con nuevos y distintos nombres se señaló á los que representaban los papeles de dioses, héroes ó sátiros, y más tarde de personajes privados.

Por último, los llamados mimos, histriones y juglares

fueron los que cultivaron el arte mímico, confiándolo todo al gesto y la acción, en los cuales llegaron á ser maestros.

Según los más notables historiadores la declamación en Grecia debió estar sujeta á cierto ritmo, á cierto melopea, á cierto lirismo producto de su nacimiento y de su compañero el coro.

Además de esto, siendo los personajes de sus tragedias dioses y héroes, el estilo hubo de ser altisonante, como correspondía á seres considerados como sobrenaturales, que no podían hablar como los míseros mortales.

Es indudable que tal exageración exigíanla de consuno la alteza del poema dramático y el gusto de aquel pueblo tan enamorado de lo extraordinario y grandioso.

También para Schegel el arte de la declamación fué en Grecia ideal y rítmico, ideal por lo que tendía á una sublime elevación, y rítmico porque las figuras y las inflexiones de la voz habían de revestir en los dioses y los héroes una mayor solemnidad que en los hombres.

Añádase que el habla familiar de los griegos y romanos era una especie de canto, en el que se distinguía el tiempo y el tono.

El poeta, que era también músico, anotaba esta variedad de elevaciones de la voz para expresar los efectos (1).

Esto dicho parécenos que en las comedias forzosamente cambiaría el método de representar de los actores, no creyendo aventurado suponer que en las de Aristófanes sería un tanto chocarrero y bufo y en las de Menandro cómico y ligero.

El arte de los gestos expresivos y de la mímica artística tuvo en Grecia, con las danzas y pantomimas, un ancho campo de acción. Los actores trágicos y cómicos le cultivaron con empeño procurando que en los dramas

(1) Costa-Estala.

resultara noble y elevado y en las comedias gracioso y movible.

Para terminar, creemos que lo terrible del argumento y lo lírico de la versificación, así como la grandiosidad de los teatros, y el habla nacional, exigió de los actores griegos, con *la más rica variedad del colorido poético*, una cierta exageración en el ademán y la voz, harto disculpables por las razones apuntadas.

Sin embargo, no debe olvidarse que representando siempre cubierto el rostro con la máscara, hubo de faltarles fatalmente el juego de la fisonomía, que fué restarles el principal factor quizá de la expresión escénica.

LECCIÓN VI.ª—El arte dramático en Roma.—Las atellanas.—El drama nacional.—La comedia urbana.

Creen muchos autores que el teatro no apareció en Roma hasta el año 309 antes de Jesucristo; debido, según unos, á Livio Andrónico, el primero que tradujo del griego al etrusco algunas tragedias, y, según otros, á Nevio.

No tuvo en Roma la importancia que en Grecia por varias razones: primera, porque fué imitado y no original; segunda, por sus deshonestidades, y tercera, porque el pueblo romano era más guerrero que literato y prefería las crueles luchas del anfiteatro á las puras emociones del arte.

Con efecto, según Bertolini, toda la producción literaria de Roma en los primeros siglos de su existencia redújose á baladíes obras cómicas de origen extranjero, sumamente licenciosas, que se cantaban en las fiestas rústicas, y sobre todo en las bodas; á las fábulas *atellanas*, así llamadas porque vinieron de Atella, en la Campania, y eran unos diálogos mezclados de cancio-

nes en versos saturnios, y á las sátiras, mezcla de canto y verso, de música y danza.

Como se ve, esto no podía ser considerado como una verdadera literatura.

Tiénese por indudable que la comedia apareció en Roma primero que la tragedia, no alcanzando el éxito que merecía por ser una imitación de las griegas, viéndose obligados los autores por las leyes de policía á colocar la acción en Atenas y hacer griegos todos los personajes que los romanos no comprendían por no conocer los tipos del cocinero, el parásito y otros muchos.

No presentó tampoco la comedia romana las licencias de la griega, que no habrían permitido sus cónsules y magistrados, y le faltó ese aliciente.

Tampoco tuvo el *coro*, aunque sí *prólogos*, que venían á ser, dice Vacquerie, lo que la *parábasis* ó digresión griega.

En ellos el autor, más que á explicar el argumento de su obra, se dedicaba á defenderse de las censuras de sus rivales.

Aunque al principio los poetas latinos copiaron á los griegos, luego tan sólo les imitaron, y, por último, se atrevieron á llevar á la escena asuntos originales sacados de su historia en los llamados *dramas nacionales*, en los que los actores vestían la toga *pretexta* (la de los personajes ilustres), ó *comedias urbanas* (en la que los artistas se presentaban con la toga común), ó cuadros de la vida social.

Entre sus dramas principales merecen ser citados los escritos por Nevio, *La educación de Rómulo y de Remo*, *El Lobo* (en el que presenta la figura del rey de Alba, Amulio), y *El astidium*, ó sea la victoria de Marcelo sobre los galos el año 532, y los de Ennio, *El sitio de Ambrucia* y la victoria de su patrono Novilor el año 565, que él mismo había presenciado.

Semejante género murió pronto, por carecer los ro-

manos de la grandiosidad histórica de los griegos, si bien más que á esto debe achacarse á la escasez de inspirados autores. En realidad no faltó el motivo, faltó el poeta.

LECCIÓN VII. — Las sátiras. — Los mimos. — La pantomima. — Los poetas latinos, trágicos y cómicos.

Las primeras obras ejecutadas en los teatros romanos fueron las *sátiras*, cuyo nombre lo dice todo; los *mimos*, que eran unas farsas groseras, especie de dramas burlescos, sobrado libres, de imitación griega, con recitado, música y baile, y las *pantomimas* que unían lo satírico á lo burlesco.

El salario de los poetas era en Roma mezquino, y no podían contar con los concursos y los premios como en Grecia.

Merecen lugar preferente entre los autores latinos Livio Andrónico, que escribió en latín sus primeras tragedias, á las cuales debió el título de ciudadano, y que en su honor se constituyeran en corporación los poetas y le encargasen el himno de gracias á los dioses por la victoria de Mentano.

Neyo Nevio, quien no sólo protestó de la invasión del arte griego en Roma, sino que escribió varias tragedias criticando acerbamente las costumbres afeminadas de los nobles, oponiéndoles la austera grandeza de los antiguos héroes romanos, mostrándose tan valiente en los asuntos religiosos, que exclamó: «Creo que hay dioses en el cielo, pero no creo se ocupen del género humano; de otro modo los buenos serían felices y los malos desgraciados, y vemos que no es así.» Tales audacias le acarrearon un cruel destierro al Africa, donde murió, mandando que sobre su sepulcro se escribiera: «Si los dioses pudiesen llorar el fin de los mortales, las

musas llorarían el del poeta Nevio, porque cuando él bajó al reino de Plutón, ellas olvidaron la hermosa lengua latina». ¡Orgullosa, pero noble afirmación que tuvo mucho de profética!

C. Ennio, natural de Rudio. (De 515 á 585). Era á la vez un docto lingüista que introdujo el exámetro griego en la poesía latina. Igualmente tradujo algunas tragedias de Eurípides. A pesar de su extremada vanidad marcó á los poetas latinos el camino que debían seguir para llegar al templo de la gloria.

Lucio Aneo Séneca (el *Filósofo).*

Había nacido en Córdoba (España) en el siglo primero de Jesucristo, y era hijo de otro Séneca célebre, apellidado el *Retórico.*

A sus grandes talentos como maestro de filosofía quiso unir los del polígrafo, el orador, el geógrafo, el historiador, el naturalista y el poeta, escribiendo varias tragedias: *Medea, Tebaida, Edipo, Hécuba, Thyestas, Hércules furioso, Agamenón, Hypólito, Troadas* y *Octavia.*

Algunos autores le disputan la paternidad de la última por presentar — dicen — distinta forma literaria, y aun aseguran que las citadas tragedias no fueron representadas, y que Séneca las escribió «para alimentar la vanidad literaria de unos cuantos eruditos».

Difícil nos parece mantener semejante afirmación, entre otras razones por la sencillísima de que si las dichas tragedias no hubiesen salido de un círculo de eruditos no habrían alcanzado la resonancia y el aplauso que lograron conquistar, y que sólo puede darles la representación, prestándoles una nueva y robusta vida.

Entre otras naciones, España las tradujo en el siglo XVI, cuando apenas contábamos con teatro, sin duda por esa aureola de gloria de que venían precedidas.

Plauto, nacido en Sarsina (Umbría) por los años 527 de la fundación de Roma, está considerado como el ——incipal de los poetas cómicos latinos.

Sus composiciones alcanzaron un éxito extraordinario por la facilidad de la versificación, la pureza del estilo, y la gracia de los diálogos. ¡Lástima que sus obras y personajes recuerden tanto los de Aristófanes, á quien imitó en demasía! Aun así sus comedias, dice un eminente historiador, son un precioso documento para la historia de la lengua latina. Quizá la suma pobreza en que pasó sus primeros años le hiciesen olvidar la perfección por el lucro. De espíritu elevado ¡quién sabe si Roma hubiese oído de Plauto verdades tan grandes como Atenas escuchó de Aristófanes, á no mediar el severo destierro de Nevio!

Plauto abandonó el verso *saturnio* y adoptó un ritmo mixto.

De sus numerosas comedias Varrón tan sólo le cuenta 21, de las cuales se conocen 20. Con todo Mai afirma se conservan fragmentos de 31.

Aseguran algunos de sus biógrafos que cuando en Roma se creía que Júpiter estaba enojado para desagraviarle se representaba la famosa comedia de Plauto, *Anfitrión.*

Sus principales obras han sido imitadas por diversos literatos, Moliere al escribir su *Avaro*, y Regnard al escribir *El Jugador.*

Terencio comparte con Plauto el cetro de la comedia.

Nacido en Cartago el año 562 de la fundación de Roma, murió en el 575.

Robado de niño por unos piratas fué conducido á Roma por el senador Terencio Lucano, quien, prendado de sus talentos, le dió una brillante educación, le otorgó la libertad, y hasta le permitió usar su nombre.

Sus comedias, como la mayoría de las obras latinas, son una imitación de las griegas, y así como Plauto sigue á Aristófanes, Terencio sigue á Menandro. Diversos sus modelos son diversas sus obras. Más licenciosas las de Plauto, más morales las de Terencio, resulta éste poeta más culto, más elegante. Sin duda por eso el pue-

blo, que no podía estimar la belleza de sus obras al estrenarse su comedia *Hecyra*, abandonó el teatro por el circo para aplaudir á un volatinero que bailaba sobre una maroma, arrancando al poeta aquel tremendo apóstrofe.

«¡Vete, pueblo estúpido!»

Este suceso le decidió á marchar á Grecia, donde recogió varios manuscritos de Menandro que perdió á su regreso en un naufragio, produciéndole el suceso tan grande pena que fué á morir á Lecauda.

Su deseo de imitar á Menandro cortó á nuestro juicio las hermosas alas de su genio, y el ver á Plauto ídolo del pueblo le hizo buscar su público en las clases superiores, perdiendo su popularidad.

Dícese que Julio César, con evidente injusticia, le apellidaba Medio-Menandro.

Cierto que según el ilustrado Sr. Fernández Llera usó de la *contaminación*, procedimiento de composición que consistía en refundir dos piezas griegas en una sola latina, pero también lo es, añade, que inventó diversos personajes que no aparecían en las obras de Menandro, y convirtió los monólogos en diálogos, procedimientos que dan á su teatro un carácter distinto del que tuvo su modelo.

No terminaremos sin recordar este bellísimo pensamiento de una de sus mejores obras.

«Soy hombre y nada de lo que sea humano lo juzgo ajeno á mí.»

LECCIÓN VIII.—El teatro romano.—Forma arquitectónica.—Decoraciones.—Representaciones.

Según Tito Livio (40-50) en el año 575 levantóse un teatro en Roma en el hipódromo Flaminio para los juegos de Apolo, que al decir de Tertuliano (Spectlo) fué derribado muy pronto.

Otros autores afirman que para celebrar con grandes espectáculos las victorias de Roma sobre Cartago, Corinto y Macedonia, se construyó el primer teatro con asientos fijos *á la usanza griega*, que luego fué destruído.

En Roma llegó á ser una costumbre levantar teatros portátiles para diferentes solemnidades, con su tablado y anteescenario para los actores *(proscenium pulpitum)*, y en el fondo la *scena* (escena) con sus decoraciones, teniendo delante y en forma de herradura, el lugar destinado á los espectadores, cada uno de los cuales se llevaba su asiento, si no quería estar en pie, destinándose la parte más elevada para las mujeres.

Aunque los emperadores daban algunas funciones gratuitas, de ellas estaban excluídos los esclavos, según Cicerón—¡á pesar de que la compañía se componía de esclavos!—y también los extranjeros, salvo los *huéspedes públicos,* que se sentaban con los senadores.

En opinión de los principales historiadores, Roma no tuvo teatro estable hasta el año 599 en que se levantó uno de piedra, de forma semicircular, con asientos en la *cavea*.

Hacia el año 607 aparece ya un teatro con igual estructura que los griegos.

El teatro Herculano era de forma semicircular, y en la línea que marcaba el diámetro hallábase la escena con todos sus accesorios y dependencias

En la circunferencia tenía los asientos ó *gradus,* divididos en varios órdenes, que se distinguían por su elevación, y en el centro la *orchesta*.

Las gradas eran tres, y al principio los espectadores sentábanse sobre la madera ó piedra, pero desde los tiempos de Calígula se permitió llevar cojines y tapices.

En la época de la República no había asientos privilegiados, pero desde los tiempos de Escipión el *Africano,* ya el edil Estribonio destinó la *orchesta* para asiento de los senadores.

El conjunto de las gradas descansaba sobre un plano inclinado, sostenido por varios órdenes de bóvedas que formaban galerías y pasadizos.

Por lo general los teatros romanos no se apoyaban como los griegos en la vertiente de una colina, erigiéndolos aislados.

La escena, cuyo largo, según Vitrubio, era igual á dos diámetros de la *orchesta*, tenía cinco pies de elevación, con una fachada en el fondo adornada de estatuas, emblemas y pinturas.

La parte anterior de la escena llamábase *proscenium*; y más adelante tenía el *pulpitum*, especie de plataforma que avanzaba hacia la *orchesta*.

Los actores declamaban en el proscenio.

El muro del fondo tenía tres puertas, como en Grecia, la del centro llamada *real*, y cada una del costado *hospitalia*.

En la parte posterior de la escena se vestían los actores, por más que en la misma escena contábase un cuerpo inferior con varias piezas destinadas á la dependencia, y dos puertas que daban salida al campo y la ciudad.

La escena solía presentar un orden de columnas sobrepuestas y de arcos, tras de los cuales estaban las decoraciones, que eran de tres clases: para la *tragedia* se figuraban á los dos lados de la escena edificaciones con pórticos y estatuas, y en el fondo un templo ó palacio; para la *comedia*, calles ó plazas; y para la *atellanas* ó composiciones satíricas, caverna, montañas y bosques. Una verdadera imitación de las griegas.

Movíanse las decoraciones de dos maneras, las *versiátiles* sobre un eje, y las *dúctiles* sobre unos cuadros que se hacían pasar ó correr por una muesca, dejando ver, al retirarse, otros cuadros detrás.

En Roma no se hacían estos cambios á la vista del público, cerrándose la escena por una gran cortina ó telón, donde se veían pintados varios asuntos, y que en

vez de elevarse como los de hoy, se bajaba, quedando recogido al pie de la escena.

Al gran Pompeyo le estaba reservada la gloria de levantar en Roma el primer teatro de nueva planta, capaz para 40.000 espectadores. Su constructor, dice Merivale, le adornó con profusión de mármoles y ricas piedras, y para librarlo de la crítica unió á él un templo consagrado á *Venus Victoriosa,* colocado de manera que los asientos del teatro servían de peristilo al sagrado recinto.

En tiempos de Pompeyo se reservaron para los caballeros las cuatro primeras filas de las gradas; detrás se sentaban los jóvenes, hijos de familias ilustres; después los plebeyos, y, por último, los soldados.

Los asientos estaban señalados por una línea y numerados, y unos empleados, llamados *designatores,* colocaban á cada espectador en el lugar correspondiente.

Los latinos iban al teatro después del segundo desayuno, regresando á sus casas para la hora de comer.

Más tarde, según Tácito (Anal. 14-20), los espectadores pasaban todo el día en el teatro.

Generalmente tan sólo se representaba una obra por día, que era silbada ó aplaudida al igual que en nuestra época.

Como las representaciones verificábanse de día, para librarse los espectadores de los rayos del sol cubrían las cabezas con unos sombreros de ala ancha, importados de Tesalia, y aun con una especie de capuchón.

Los magistrados, por su parte, hicieron colocar un toldo, teñido de púrpura y adornado con dibujos, en los últimos tiempos de la República; y hasta parece que llegaron á refrescar la viciada atmósfera del teatro con una lluvia artificial de agua perfumada.

A los lados de la *orchesta* alzábanse una especie de palcos para los magistrados que presidían el espectáculo.

Para la inauguración cuéntase que se celebraron

grandes fiestas musicales, carreras de carros, todos los juegos de la palestra, luchas de gladiadores y combates de fieras.

Habiendo imperado Roma por tantos años en España, nos dejó con sus leyes y costumbres su teatro, como lo prueban los de Mérida y Sagunto, que aun existen.

LECCIÓN IX.—El histrionismo en Roma.—Mímicos y cantores.

El arte escénico no fué en Roma, durante los primeros tiempos, una profesión y sí un oficio vil y repugnante, calificado de escandaloso histrionismo.

Las leyes se mostraban severísimas con esta clase de gente *que fingía sentimientos por dinero.*

En Atenas, la salida al escenario de gentes nobles é ilustradas engrandeció el arte dramático, mientras que en Roma, las clases bajas que á él se dedicaron, le rebajaron, porque el público no se fijó en el mérito del artista, sino en su condición.

El teatro no comenzó en Roma como en Grecia. En Roma apareció primero el cantor, el bailador y el arlequín, que fueron declarados infames por los censores, indignos de servir en la milicia cívica y de votar en las Asambleas populares, viéndose arrojados de su tribu y perdiendo los derechos de ciudadano.

Sannion.

Así se llamaba en Roma á una clase de bufones encargados de excitar en el teatro la risa de los espectadores. Por lo general se presentaban con la cabeza rasurada, un vestido de varios colores y calzado plano, por lo que se le dominaba *planicipes,* pues si se presentaba descalzado se le llamaba *excalceatus.* Sus gestos y contorsiones le asemejaban á una cabra. Estaba considerado como el último de los histriones.

Roma tuvo también la máscara de varias clases, muy semejante á las griegas.

De *Macchus* (arlequín).
De *Buceo* (glotón).
De *Pappus* (viejo bonachón).
Dossenmus (sabio).
Y otras varias.

Las fábulas *atellanas*, especie de comedias de polichinelas, con sus *Pappus, Dossenmus* y *Buceo* tenían por argumento, en forma visible, la vida de los labradores y menestrales.

Con el tiempo se hicieron más artísticas y figuraron en el teatro como *exodium* ó sainete final.

Los actores de las *atellanas*, según Valerio Máximo, no vivían deshonrados, ni se les privaba de sus derechos civiles.

El *mimo* (parodia grotesca), que sucedió á las *atellanas*, fiaba su éxito á los más groseros gestos, llegando á utilizar los llamados perros sabios.

Los representaba un actor principal, con otros secundarios, esclavos y libertos, sobresaliendo el *Stupideos* ó arlequín.

En los mimos se presentaban mujeres, trabajando todos sin máscara.

Sus ejecutantes estaban tachados de infamia, cuando no hacían más que procurar complacer á aquel público grosero, de cada día más exigente.

Solía acompañar al *mimo* la *pantomima*, danza mímica y dramática con argumento regularmente tomado de la Mitología y de la Historia, acompañada de música y canto y baile.

Con el tiempo se pervirtió, y como los *mimos*, que no la tragedia ni la comedia, fué objeto de los anatemas de la Iglesia (1).

Las primeras gentes dedicadas al teatro fueron de los más bajo del pueblo romano y de los extranjeros que acudían á la gran ciudad, esclavos y libertos. Debían

(1) Costa.

hacer sus pruebas ante el magistrado, que si no encontraba en sus trabajos mérito alguno, los mandaba azotar, y si los consideraba con determinadas habilidades premiábalos con algún tonel de vino y la licencia correspondiente.

Los actores y cantores ambulantes iban por las casas y por las ciudades divirtiendo á las gentes con sus canciones en verso saturniano, acompañadas de danzas mímicas y al compás de la flauta.

Los versos saturnios (canto métrico) solían ser laudatorios y humorísticos, y en ellos la censura estaba muy marcada; tenían su cantidad y medida como todos los metros antiguos de Grecia y Roma, si bien las infinitas licencias poéticas les hacían aparecer en ocasiones como imperfectos.

Muchas veces (en los cantos alternos sobre todo), el segundo cantor recitaba la segunda parte del verso.

Las poesías pitagóricas de Apio Claudio están consideradas como las primeras imitaciones griegas hechas por los romanos.

LECCIÓN X.—Los autores dramáticos en Roma. Triunfo del genio.

Al advenimiento del drama griego y de su desarrollo sintióse en Roma la falta de actores, teniendo que ser representada por aficionados una obra de Nevio, pero esto sólo por una vez.

Si los latinos ilustrados, como los griegos, se hubiesen consagrado al arte escénico, otra habría sido la suerte del teatro romano. En la gran ciudad el actor principal solía serlo un emancipado ó liberto, componiéndose de esclavos el resto de la compañía.

Aun así, como el progreso no detiene su camino, el teatro marcha, la declamación avanza, el teatro se levanta y el actor se eleva.

El mismo Nerón prefiere ser buen poeta y buen músico á ocupar el solio imperial y ceñir el manto de los Césares.

Citemos algunos notables actores:

Pilades, que fué desterrado por haber faltado al respeto á un ciudadano que le silbó injustamente.

Stphanica, cuyo mérito no impidió que Augusto le mandase azotar, en castigo de haber puesto sus ojos en una matrona romana.

Era que en la llamada *gran ciudad* el actor, liberto ó esclavo, durante largo tiempo, si recibió en escena los aplausos de los ciudadanos y las flores y sonrisas de las matronas, vivía sujeto á la dura vigilancia de los ediles, déspotas y orgullosos, que no vacilaban en castigarlos por la más pequeña falta.

Esopo, al decir de sus biógrafos, fué un hombre dotado de grandes cualidades artísticas.

Cuéntase que de tal modo se identificaba con el personaje que debía representar, que ejecutando el de Atreo mató, con el cetro que tenía en la mano, á un desgraciado actor subalterno que se presentó á él atolondradamente y al que tomó por su hermano.

Cicerón le profesó mucho cariño y á él se debió que Roma le levantara el destierro, aplicando á este asunto un pasaje de la vida de Telamón proscripto, llegando á decir que Esopo representaba tan bien su papel en la República como en el teatro.

Fué objeto Esopo de las más agrias censuras por la fabulosa opulencia con que vivía y la excesiva ostentación que hacía de sus riquezas, contándose que en su mesa llegó á servir á sus convidados aves que le costaban cincuenta talentos, haciendo disolver perlas en las copas que ofrecía á sus amigos.

De cualquier modo esa ostentación demostraba que el arte dramático empezaba á regenerarse y que Esopo recogía los frutos de su genio.

Publio Siro.

Vivió en el primer siglo de Jesucristo.

Esclavo, alcanzó la libertad de su amo Donistius por su extraordinario talento, y que le costease los muchos estudios que hicieron de él un autor, que alcanzó grandes triunfos en las principales ciudades de Italia, triunfos que sancionó Roma en las fiestas dadas por Julio César, venciendo á todos los poetas en un público certamen, y un actor que aplaudían con el mayor entusiasmo los habitantes de la gran ciudad.

Dafus.

En una *atellana* motejó graciosamente á Nerón el comediante Dafus, aprovechando un pasaje de la representación, y acompañándolo de ciertos gestos para echarle en cara la muerte violenta de Claudio y Agripina, lo cual le valió ser desterrado de Italia.

Diphilus.

Célebre trágico, según Cicerón, que en los juegos Apolinares aludió á Pompeyo con tal insistencia que sus palabras fueron acogidas por el público con ruidosas aclamaciones, obligando al gran orador á exclamar:

«¡Se diría que sus versos habían sido hechos exprofeso por algún enemigo de Pompeyo!»

De intento hemos dejado para el último al más notable de todos.

Quinto Roscio.

Nació en el Lacio el año 162 antes de Jesucristo.

Representaba de modo tan admirable, que Cicerón, que parece recibió de él lecciones que aumentaron su maravillosa elocuencia, decía de Roscio, sin perder la oculta enemiga que muchos latinos profesaban al teatro:

«Según lo que agrada en las tablas no debió bajar nunca de ellas, y atendida su virtud jamás debió subir á ellas.»

Roscio llegó á tener el anillo que le colocaba en la categoría de los caballeros, sin abandonar por eso su profesión.

En aquel día el arte dramático, tan mal visto por los romanos, quedó vengado.

Los actores pudieron levantar la frente con orgullo y codearse con los caballeros.

Los histriones de ayer eran los nobles de hoy.

¡Bendito el genio que supo realizar tan gran milagro!

Por las mismas razones que en Grecia el teatro romano no tuvo actrices. Las que el Sr. Aquino cita en su estudio del teatro latino debieron ser mímicas y pantomímicas. Sus nombres no aparecen en autor alguno de los numerosos que para escribir estos apuntes hemos consultado.

LECCIÓN XI. — La declamación en Roma.

Como, según dejamos consignado, el arte dramático no fué en Roma durante sus comienzos una profesión noble, y sí un oficio bajo, pocos estudios y bien escasos talentos podían exigirse á los actores.

Suponemos que la declamación de los latinos debió ser más movida que la de los griegos, ya por ser Roma un pueblo menos artista que Atenas, ya porque las pantomimas, los mimos, los diálogos saturnianos y las farsas *atellanas* que empezaron representando así lo exigían con sus lances satíricos y burlescos.

Agréguese que, si bien ejecutaron tragedias imitadas del griego, como los romanos se cansaron pronto de ellas, quizá por ser superiores á su educación y á sus gustos, los actores perdieron pronto el tono altisonante y el gesto un tanto exagerado que también cuadraba á los dioses, semidioses y héroes.

Los actores romanos, dice un autor, apoyaban la voz en aquellos pasajes que consideraban de empeño, ayudándolos con expresivos gestos y hasta improvisando adiciones de circunstancias que el público comprendía y premiaba con sus aplausos, olvidándose de sí mismo y del peligro que corrían. Ya hemos visto que el autor

Diphilus recitó unos versos contra Pompeyo, que bien pudieron costarle la vida por la intención y el gesto con que fueron pronunciados y acompañados.

En la representación de las comedias de Plauto y Terencio, que eran las que mayor regocijo producían á los espectadores, los tonos debieron ser ligeros y un tanto maliciosos.

De Roscio se cuenta que procuró dar la mayor verdad á sus papeles, dato de innegable importancia.

Un autor añade que en Roma se llegaron á crear diversos colegios para la enseñanza de la declamación á los que asistían con los nuevos actores, ya estimados y considerados, los hijos de los patricios.

De cualquier modo es lo cierto que la especialidad de los actores latinos fué la pantomima, y, por tanto, la mímica, en la cual pueden ser considerados maestros, y de las que trataremos más adelante.

LECCIÓN XII. — Cuadro histórico: el teatro celta, turdetano y latino.

Para el mejor orden de estos estudios procuraremos pintar el cuadro histórico de España.

Invadido sucesivamente nuestro territorio por los íberos, que dieron su nombre á la Península, y por los celtas, cuya unión dió por resultado el nacimiento de un nuevo pueblo llamado Celtíbero: por los fenicios, que 1.500 años antes de Jesucristo, abrieron el estrecho de Hércules y fundaron diversas colonias en Cádiz, Málaga, Huelva, Motril y Almería; por los griegos, que á su vez establecieron las de Rosas, Ampurias, Sagunto y Denia; por los cartagineses, traidores á los fenicios y á los españoles; por los romanos, contra los que bravamente pelearon los hijos de la Península, solos primero y á las órdenes de Sertorio luego; por los vándalos y los germanos, vencedores de los romanos en el siglo v de

la era cristiana, y últimamente por los árabes, bien puede asegurarse que la lucha sin tregua ni descanso ha sido la vida de los españoles.

En cuanto á su teatro, á juzgar por lo que afirman notables historiadores, España contó con uno propio en la época de los celtas y otro heredado de los griegos y romanos.

Valerio Martial habla de teatros indígenas en la Celtiberia, en los que se representaban fábulas más ó menos escénicas, acompañadas de canto y baile, en los santuarios ó ante las aras de los númenes íberos, en lengua indígena.

Cierto que esto no era realmente un teatro, pero tampoco lo eran los versos y los cantos de Tespis, y, sin embargo, de ellos nació la tragedia griega.

De Grecia recibimos la tragedia, la sátira y la pantomima.

De Roma las atellanas, las fábulas y los mimos.

Al tiempo de las guerras púnicas créese que los españoles transformaron sus cantos heroicos y sus ditirambos religiosos en *gestas escénicas* representadas en determinadas fiestas y en un lugar fijo.

En las colonias de Carteya, Córdoba é Itálica, formamadas por indígenas, mestizos hijos de soldados romanos y españolas, hubo teatro turdetano y latino.

Con la invasión romana arraigó el teatro latino, y en las tablas municipales de Osuna ya se dictan reglas para la celebración de los juegos escénicos.

Cecilio Metelo celebra en Córdoba sus imaginarios triunfos sobre Sertorio con piezas escénicas, cuyo argumento era necesariamente sus ilusorias victorias.

Conquistada España por los romanos, el teatro indígena quedó petrificado, pues los poetas, y hasta el vulgo, se latinizaban.

Posible es que aun subsistiera en los campos, ya que en las montañas de Aragón se representaban escenas históricas, religiosas y pastoriles como el *baile de la in-*

constancia, en Benabarre; *La morisca,* en Ainsa; *La Pastorada,* en la Fueba [1].

Queda por aclarar la duda de si el teatro de los indígenas españoles se llevó á Roma en la celebración de aquellas colosales fiestas para honrar á Augusto, en que se representaron innumerables obras en *todas las lenguas conocidas.* Posible es que así fuera, y para creerlo nos fundamos en que mucho tiempo antes las hijas de *Gadex* (Cádiz) fueron llevadas á Roma para lucir sus raras habilidades de bailarinas.

LECCIÓN XIII. — Teatros romanos en España.

Así como antes habían luchado en nuestra España Cartago y Roma, más tarde combatieron los dos partidos en que, luego de vencida Grecia, se dividieron los romanos, el de Julio César y el de Pompeyo.

Después de la muerte de ambos caudillos su pariente y sucesor, Octavio César Augusto, dió al imperio la llamada *paz octaviana*, treinta y ocho años antes de Jesucristo, que no impidió, con todo, el levantamiento de nuestros bravos cántabros y astures contra el poder romano.

Si á los griegos debió España una cultura superior para aquellos tiempos en artes y ciencias, á los romanos debió la lengua, el derecho, el comercio, la industria, las explotaciones mineras, agrícolas y fluviales, la organización municipal y doméstica, grandiosas obras de arquitectura é ingeniería, templos, circos, teatros, baños, acueductos, plazas con soportales, puentes y calzadas ó carreteras.

Recordemos sus teatros.

El teatro de Sagunto álzase á la falda de un monte mirando á Oriente, perfectamente resguardado de los vientos del Sur y del Oeste.

(1) Costa.

A imitación de los teatros griegos, disfrutaba el espectador de la vista del Mediterráneo y de un paisaje por todo extremo pintoresco. De aquí supusieron algunos que bien pudo ser obra de los griegos, fundadores de Sagunto, si bien la mayoría de los historiadores le considera de construcción romana.

Una vez dentro del monumento obsérvase, con asombro, su extraordinaria magnitud.

Su *orchesta*, ó patio, de 96 pies de diámetro, presenta la singularidad de ostentar tres gradas de honor destinadas quizás á sillas ó cátedras.

De ella arrancaban majestuosas escalinatas para subir á las gradas y ascender hasta la galería superior del pórtico.

Tres órdenes de gradas, de á once filas cada una, con sus correspondientes pasillos y corredores para llegar cómodamente hasta ellas, presentaba el teatro. El primer orden estaba destinado á los senadores, el segundo á los ancianos y el tercero á los jóvenes caballeros. La altura de las gradas era de dos palmos y su anchura de tres. Las puertas que á ellas conducían llamábanse *vomitorias*.

Coronaba las gradas el pórtico, ó galería cubierta, destinado á las mujeres, con puertas al interior y al exterior del edificio y cerrado por una pared.

En esta pared se veían los modillones de piedra en que se encajaban los postes para sostener el *velarium*.

Sobre este pórtico alzábanse cuatro gradas últimas, destinadas, según el deán Sr. Martí, á los siervos, meretrices, libertos y otras gentes de baja condición.

La llamada *escena* comprendía el *proscenio* y el *púlpito* para los actores. Tenía la escena un largo de 66 metros por 12 de anchura, y en su fondo levantábase el palacio ó decoración fija, revestido de mármoles y jaspes, con su magnífica puerta real en el centro, por la cual entraban los ídolos que patrocinaban el espectáculo, y otra en cada lado para los actores y los músicos.

Este palacio era de tres cuerpos, exornado de columnas y cornisones, y ostentaba un frontispicio preciosamente esculpido.

La sonoridad del teatro era tal que aun hoy, medio destruído, se oye perfectamente desde las últimas gradas cuanto se dice en la escena.

Este admirable monumento, que después de dos mil años de existencia se conserva en relativo buen estado, pertenece al orden arquitectónico conocido con el nombre de etrusco, lo que aleja toda posibilidad de que fuese construído por los griegos, hallándose formado de piedra azul pequeña y las gradas de magnífica piedra de sillería.

Bajo su gigantesca planta y en soberbias bóvedas, contábanse fortísimos departamentos para las fieras destinadas en ciertas épocas á las luchas circenses.

El anfiteatro de Mérida.

En los *Recuerdos y bellezas de España* se dice que este colosal monumento se halla situado al extremo meridional de la ciudad que le da nombre.

De forma semicircular y construído de magnífica piedra de sillería, presenta tres órdenes de gradas, asiento respectivo de la nobleza, del pueblo y de los esclavos, con la particularidad de que el primero, inmediato al proscenio, se halla como soterrado y sólo aparecen visibles los otros.

Frente al semicírculo de las gradas presenta la escena ó sitio destinado á los actores.

Los caballeros penetraban en la grada que les correspondía por cinco puertas que aun se conservan.

Por una lápida hallada en su recinto sábese que tan grandioso monumento fué construído veintisiete años antes del nacimiento de Jesucristo.

Cuenta Filostrato, en la *Vida de Apolonio de Tyana*, que durante el imperio de Nerón recorrió la Iberia un histrión célebre, cuya horrible máscara y altísimo coturno aumentaban de tan gran manera su ya colosal

figura que produjo un verdadero espanto en Sevilla. De ser el hecho cierto probaría la existencia del teatro romano en nuestra rica y encantadora Bética.

LECCIÓN XIV. — Desaparición de la tragedia. — Triunfo de la pantomima, el mimo y el momo. — Nacimiento del teatro religioso.

Dice Moratín que á las tragedias griegas y á las comedias latinas que se representaban por toda la extensión del imperio romano sucedieron los *mimos* y *pantomimas*, que durante el reinado de los últimos emperadores gentiles llegaron á ocupar, casi exclusivamente, los teatros de Roma y de las provincias sujetas á su dominación.

La paz dada á la Iglesia por el emperador Constantino en el siglo IV no hizo cesar los acostumbrados espectáculos. Apenas si pudo contener las sangrientas escenas y las terribles luchas del anfiteatro y reprimir algo la torpe disolución de los mimos y las pantomimas que se ejecutaban en los teatros de Roma y de España.

El teatro romano — dice Schack —, que nunca llegó á florecer demasiado, decayó al mismo tiempo que la nación á que pertenecía.

La noble musa trágica y cómica tuvo que ceder el puesto á las rústicas farsas y á los groseros espectáculos, á los escandalosos mimos y á las libres pantomimas.

En tiempos de Quintiliano y Plinio *el Joven*, los poetas tenían que alquilar un salón para leer sus obras.

La *Medea*, el *Querolus*, imitación de la *Aulularia* de Plauto, del cuarto ó quinto siglo; la *Clytennestra* griega, del quinto ó sexto, y la tragedia *Chrisarguro* (oro y plata), de Timoteo de Gaza, parece fueron las últimas composiciones de la musa dramática, dudándose todavía si llegaron á representarse.

Farsantes, bufones y mímicos eran los preferidos por

la plebe en las calles y por los grandes en sus palacios á los autores trágicos y cómicos.

Tiénese por cierto que la pantomima nació en Grecia, siendo perfeccionada por los romanos, habilísimos en los gestos.

No creemos, sin embargo, que la causa de su nacimiento fuese la magnitud de aquellos grandes teatros, puesto que en ellos se representó la tragedia y la comedia.

Componíase de un libreto en que se indicaban los movimientos de la trama.

En ocasiones se la acompañaba con flautas y címbalos.

Los más célebres pantomímicos fueron Pilades y Batilo, florecidos á fines del primer siglo antes de nuestra Era.

Los personajes ofreciánlas en Roma como obsequio en días festivos á sus amigos, y esto durante muchos siglos.

Es de creer que la enemiga de la Iglesia al teatro debió reconocer por causa la ejecución de los *mimos* y *pantomimas,* que los romanos implantaron en nuestra patria, cuyo desvergonzado argumento, libres modales y escandalosos gestos no servían más que para divertir y desmoralizar á las clases bajas.

A la pantomima acompañaron el *mimo* y el *momo.*

El *mimo* fué una especie de comedia usada entre los romanos y cuyo argumento y circunstancias eran irrisorios y libres hasta la obscenidad.

En ellas se imitaba, con la mayor desvergüenza, las maneras, el tono de voz y hasta las acciones de cualquier personaje conocido.

Su estilo era bajo y trivial, y no contenían, generalmente, más que algunos monólogos y uno que otro diálogo muy corto.

También llamóse así al actor que lo representaba.

Luego se dió este nombre al bufón, que en las come-

dias antiguas recreaba á los espectadores mientras descansaban sus compañeros.

Momo.

Fué el juglar ó farsante que pretendía con sus gestos, muecas y movimientos ridículos y grotescos hacer reir al público en las mojigangas y otras danzas y juegos análogos.

Al tiempo mismo que los Padres de la Iglesia católica anatematizan las representaciones dramáticas, vislúmbrase en la liturgia de la Iglesia primitiva, dice Schack, los gérmenes de aquellas representaciones que más tarde se conocieron con los nombres de *Misterios, Moralidades, Dramas litúrgicos* y *Autos sacramentales*.

Para unos, los mimos y pantomimas que sustituyeron á la tragedia griega y á la comedia latina fueron el origen de los nuevos espectáculos; para otros, su origen arranca de los ritos y ceremonias religiosas del cristianismo.

El ilustrado autor alemán sostiene que la tragedia titulada *Cristo paciente*, ya fuese obra de San Gregorio Nacianceno, ya de Apolinar de Laodicea, es la producción más notable de la literatura cristiana en el siglo IV.

Añade que no fué ésta su única obra dramática, puesto que San Gregorio compuso también otra tragedia, y el obispo de Laodicea escribió para las escuelas diversas tragedias y comedias imitadas de Eurípides y Menandro, siendo de notar que *Cristo paciente* se halla formada sobre versos de Eurípides.

Los escritores que fundan el nacimiento del nuevo teatro en la liturgia cristiana señalan los diálogos del presbítero, el diácono y el pueblo, las antífonas y responsos con su cantor y su coro y el ciclo de fiestas cristianas, que comprenden los cuatro primeros siglos, con sus diálógos, coros, juegos y bailes, y muy especialmente los dramas sacados de las Santas Escrituras, navidad, inocentes, pasión, resurrección y ascensión del divino Jesús.

LECCIÓN XV. — Época goda. — El Concilio Iliberitano. — Una obra dramática de San Isidoro. — Espectáculos escandalosos. — Caída de los godos.

Si grande fué la civilización de Roma, mayores fueron sus vicios y su despotismo; los bárbaros, al invadirla en el siglo v, realizaron una obra de justicia.

Alarico, al frente de sus temibles ostrogodos y visigodos penetra en Roma el año 410 de la Era cristiana y se reparte aquel colosal imperio.

Ataulfo, sucesor de Alarico y caudillo de los godos, entra en España (414), rechaza á los otros bárbaros invasores, los *suevos* en Galicia, los *alanos* en Lusitania y los *vándalos* en la Bética, y establece su corte en Barcelona.

Los godos, dice un notable autor, divididos en ostrogodos y visigodos, vivían en tiendas móviles, vestían ropas talares, usaban la lengua teutónica, manejaban admirablemente el escudo redondo y la espada corta y fortificaban sus campamentos con líneas de carros.

Poco á poco aumenta su civilización, se hacen cristianos de la secta de Arrio y luego católicos con Recaredo, legislan, dictan notables leyes y celebran diversos concilios, presididos por San Leandro y San Isidoro.

Según el docto catedrático Sr. Fernández Espino, en el siglo v aparecieron varias tragedias y comedias, imitadas de los griegos, para uso de la juventud cristiana, bajo la protección de la Iglesia, ansiosa de apartar el teatro de la impiedad y la licencia con que se presentaba, con sus pantomimas, sus farsas, sus bobos y sus danzas, de igual modo que decidió oponerse á los terribles espectáculos del circo y del anfiteatro por lo que tenían de escandalosos y sangrientos.

El *Concilio Iliberitano*, por sus cánones 45 y 50, prohibió á los fieles cristianos representar comedias y panto-

mimas, así como casarse con histriones ó personas que perteneciesen á la escena.

San Isidoro, siglo VII de Jesucristo, apoyándose en que de Baco y de Venus, dioses del paganismo, nació el teatro, aconsejaba á los cristianos se apartasen de sus impudencias.

Y era que aquellos histriones con la cara cubierta por un lienzo enyesado, ó pintada de azul y rojo, ya en la figura de varón, ya en la de mujer; aquel teatro reducido á fábulas obscenas, á gesticulaciones inmorales, á groseras pantomimas, parecían la negación del grandioso arte de Esquilo y de Terencio.

Para contrarrestarlo escribió un libro de tonos dramáticos, *De Synonimis*, en que aparece el *hombre*, afligido por sus vicios y temeroso de la muerte, ante el cual se presenta la *Razón*, armada de la *Filosofía* y fortalecida por la *Religión*, salvándole por la práctica de la virtud.

Esta obra parece la ejecutaban los jóvenes que se dedicaban al sacerdocio católico.

El rey godo Sisebuto reprendió con la mayor severidad al metropolitano de Tarragona, Eusebio, el año 617, así por su afición á los espectáculos escénicos, como por haber permitido se representaran algunos sobrado licenciosos, que los cristianos debieron oir con escándalo.

No falta algún autor que diga que los godos tuvieron cierta poesía dramática, ignorándose si estaría escrita en latín ó en lenguaje vulgar, ni quiénes serían sus representantes. Curioso habría sido conocerla, puesto que los godos no se distinguieron por su amor ni á la poesía ni á las artes. Posible sería que estas piezas fueran obra, en una ú otra forma, del clero, que empezaría á escribir sus llamados *dramas litúrgicos*, visto el interés con que el pueblo miraba las ceremonias de la Iglesia.

Las discordias y guerras entre los mismos godos, la

corrupción en que vivían y los vicios á que se entregaron produjeron su derrota en las orillas del Guadalete y la entrada en España de los ejércitos de Muza y Tarik, que en cuatro años, del 710 al 714, se hicieron dueños de casi toda la Península.

El heroico D. Pelayo, pariente del último y vencido monarca godo D. Rodrigo, levanta en las montañas de Asturias el estandarte de la Cruz frente al de la Media Luna, reuniendo gran número de cristianos, que le eligen por su rey, comenzando con él una nueva dinastía y la reconquista del territorio.

LECCIÓN XVI.—El teatro y su importancia.—Los árabes y la literatura dramática.

Nadie puede dudar que el teatro reúne el encanto de todas las bellas artes. A su mayor esplendor contribuyen con la poesía la arquitectura, la pintura, el canto y el baile.

En su recinto se admiran obras pictóricas y escultóricas que lo convierten en un museo, se oyen cantos y se ejecutan bailes que lo transforman en una academia. Los que sólo van á gozar de un placer momentáneo, los que se conmueven ante las situaciones trágicas, los que disfrutan con escenas chistosas, los admiradores de nobles y enérgicos caracteres, los que se encariñan con los altos pensamientos, todos, en fin, pobres y ricos, sabios ó ignorantes hallan en el teatro recreo, solaz, contento.

De aquí que el teatro haya tenido en la mayoría de los pueblos una influencia eficaz y profunda, por más que no haya sido inmediata, y que la poesía dramática esté considerada como una de las ramas principales de la literatura; principal, sí, porque en ella se encierran los elementos objetivos y subjetivos; porque la lucha, la oposición y el contraste forman su distintivo, y porque el autor dramático no se contenta con narrar la

acción, sino que la representa con todo el colorido y verdad posibles.

En sus comienzos la poesía dramática se confunde con la épica, de la cual es en rigor una rama. Representar en el teatro los ideales contados y los hechos relatados por los poetas épicos es lo primero que ocurre á los pueblos, y de aquí el carácter heroico-religioso que suele ofrecer en sus orígenes la poesía dramática (1).

En el año 712, dice el Sr. Velilla, se apoderan los árabes de nuestra España, borrando los últimos restos del teatro latino y de la cultura romana, conservados por las tribus germánicas ó visigodas.

En este mismo siglo prohíbese por la Iglesia la llamada *fiesta de los locos,* que tenía lugar dentro de los templos, por los escándalos que producía, según resulta del Cuarto Concilio Toledano.

Muchos niegan que existiese teatro en la época árabe, pero Blas Nasarre y Velázquez afirman que los árabes poseyeron también una literatura dramática dedicada á los espectáculos teatrales, y citan en prueba de ello los dos manuscritos que se conservan en la biblioteca de El Escorial.

En uno de ellos se lee:

"Códice esmeradamente escrito en el año 746 de la Hégira y autógrafo de la obra en prosa y verso titulada *Chistosos y elegantes diálogos entre maestros de varias artes ó Comedia jocosa y satírica*", en que cada maestro habla empleando su peculiar tecnicismo y con arreglo á las leyes de su arte, burlándose unos de otros, por Mohamed Ben Mohamed Aribalisi Ben-Alí, natural de la ciudad de Vélez.

El otro, que es del año 863 de la Hégira, contiene una obra de autor anónimo, llamada la *Comedia de Blateron,* dividida en tres partes: en la primera hablan de la

(1) Revilla y Alcántara.

venta de un caballo Blateron, un capitán feroz y un jurisconsulto; en la segunda se describen los amaños de ciertos vagabundos que con el nombre de médicos y astrólogos engañan al vulgo, y en la tercera se hacen ver las costumbres de los enamorados.

A pesar de tales datos es muy dudoso que los moros, que vivieron en perpetua guerra con los españoles, se dedicaran á crear un teatro, espectáculo del que forzosamente, por sus creencias religiosas, debían mantener alejadas á las mujeres. Luego conviene observar que sus trovadores no mostraron afición ninguna por lo dramático, y que en las poblaciones que dominaron no se ha encontrado el menor vestigio de teatros.

Probablemente las obras citadas serían como pequeñas novelas destinadas á solazar las tertulias literarias que algunos poetas árabes mantenían en Córdoba y otras ciudades.

LECCIÓN XVII. — El drama litúrgico. Trovadores y juglares.

En las iglesias empezóse á representar el drama litúrgico, cada vez con mayor pompa, auxiliado por la pintura, la escultura, la música y hasta la danza.

Según el Sr. Valladares, las *galops* ó danzas solían empezar en el coro, seguían á la nave y terminaban delante del pórtico del templo ó del cementerio. La Iglesia, añade, instituyó procesiones con oficios que eran verdaderos dramas, como el del *Pesebre,* por Navidad; el de *La Estrella* ó *Los tres reyes,* por la Epifanía; el del *Sepulcro* ó de *Las tres Marías,* por Pascua — que ejecutaban tres canónigos, cubierta la cabeza con la capa pluvial á modo de manto—, y el de la *Ascensión,* representado, ya en el púlpito, ya en el pórtico de la iglesia por un clérigo, mezcla informe de lo religioso y lo profano.

Dícese que en las exequias de los priores y las abade-

sas se ejecutaban unos titulados *dramas funerarios,* imitación de las églogas profanas, representados por frailes y monjas, cubierta la cara con una máscara, que suponemos sería el manto ó la toca, con alguna abertura para los ojos.

Existían varias clasès de trovadores y *yoglares* (juglares).

Los trovadores cortesanos, que componían cuentos y apólogos, recitándolos y cantándolos en los banquetes de los nobles, en las fiestas de los guerreros y en las abadías de los monjes, y que eran el juglar épico, el cantor erudito de las *altas hazañas* y de los *grandes fechos de armas.*

El juglar popular ó poeta del vulgo, que componía poemas históricos y cuentos chistosos que recitaba por calles y plazas.

Y el histrión callejero, declamador, cantor y músico ambulante, incitante, atrevido, remedador de gestos y acciones, destinado á alegrar toda clase de fiestas, algo mímico y un mucho pantomímico.

En el siglo XI aparecen en las bodas de las hijas del rey D. Alfonso VI *yoglares* (juglares) de péñola y boca, es decir, poetas, declamadores y músicos.

En 1136, reinando Alfonso VII, es célebre el juglar llamado Pallea.

San Fernando (1217) muéstrase muy partidario de los juglares músicos.

Mr. Paris dice que los juglares franceses del siglo XI transportaron los cantos provinciales, comunicándoselos unos á otros, constituyendo una inmensa materia épica.

Probablemente lo mismo ocurrió en España, y aun más por sus diversos reinos.

Aunque la literatura provenzal crea sinónimos trovador y juglar, lo cierto es que el uno era el poeta erudito y el otro el autor asalariado.

En la Edad media el canto y recitado de los romances

se revestía de formas dramáticas con su cambio de voz, su gesto y su acción.

Según se desprende de nuestras antiguas Crónicas proseguían las representaciones en una ú otra forma.

Los *juegos de escarnio* — especie de farsas reducidas á unas cuantas escenas en que los *juglares* que los ejecutaban eran á la vez actores y autores, siendo su principal personaje el *bobo*, padre del actual gracioso ó actor cómico —, se conocieron desde el siglo XI, en cuya época se dice fueron representados en Valencia durante las bodas de las hijas del Cid.

Bueno será hacer constar que entre los *juglares* los hubo también de mayor ó menor categoría, es decir, los que representaban de una manera grosera en las plazas públicas ante un público ignorante y los que representaban en las casas particulares delante de personas ilustradas.

LECCIÓN XVIII. — Farsas religiosas y declamaciones profanas. — Prohibiciones. — Misterios y moralidades. — Juegos y diversiones públicas.

Durante los siglos XII y XIII la iglesia prosigue cultivando el teatro eclesiástico, ejecutando, dentro de los templos, farsas religiosas los clérigos, ayudados de los niños del coro, de los familiares y de algunos seglares de buena conducta (1).

A su vez los juglares ó poetas callejeros y los histriones, que hacían profesión de vivir de la poesía, la declamación y la pantomima, seguían recitando los *poemas de gesta*, los romances históricos de *Bernardo del Carpio, Los Siete Infantes de Lara, Fernán González* y *El Cid*, y ciertos lances chistosos y pantomimas burlescas.

Unos y otros debieron tomarse libertades tales, que

(1) Cañete.

así las autoridades eclesiásticas como la potestad civil empezaron á alarmarse y dictar severísimas órdenes contra semejantes espectáculos.

En 1210 el papa Inocencio III prohibió á los clérigos tomasen parte en ellos, prohibición que confirmó en 1215 el Concilio Lateranense.

El rey D. Alfonso X, en la *Partida I*, prohibió igualmente á los clérigos *hacer juegos de escarnio*, si bien les autorizó á representar *La nascemia de Nuestro Señor Jesucristo et su aparición.*

En la ley IV, título VI de la *Partida VII*, el citado monarca declara *infames* á los juglares, remedadores y botargas que públicamente andan por los pueblos ó cantan ó facen juegos por precio, esto es, porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Aun así les permitía andar libremente por sus reinos "para divertir á sus súbditos„, aunque prohibiéndolos ejecutar los *Nacimientos* en las "aldeas y logares viles„, por la manera irreverente con que serían ejecutados.

Y nótese una circunstancia rara. Fundadas las *Partidas* de D. Alonso *el Sabio* sobre el derecho romano, de él tomó y mantuvo este rey la nota de infamia sobre los juglares, cuando precisamente lo que había excitado las iras de la Iglesia española habían sido los *mimos* y *pantomimas* romanas, que el llamado pueblo-rey aplaudía con tanto entusiasmo, y no las obras más ó menos dramáticas, *cantares de gesta* ó *romances* que los juglares declamaban por las calles.

Dicen algunos que la dramática no fué considerada infame, en España como en Roma, tomada como arte, sino por las personas que la ejecutaban. Aun así esta declaración, en la Ciudad Eterna y en la España del siglo XIII retardó en gran manera el avance del teatro.

La mayor censura que dirigían á los *joglares* era la de que trabajaban por dinero, como si las artes todas no exigiesen una retribución por las obras que ejecutan.

Existían ya en el siglo XIII con carácter más ó menos teatrales:

Los Misterios, dramas religiosos sacados de las Santas Escrituras.

Las Moralidades, pequeños poemas en que intervenían personajes alegóricos como la Paz, la Verdad y la Justicia.

En Gerona, y á fines de este siglo, dice el Sr. Cañete, ejecutaban los beneficiados de la catedral durante la procesión del Corpus, en las plazas de San Pedro y del Vi, *El sueño y venta de José*, *El sacrificio de Isaac* y otros asuntos sagrados.

Al siglo XIII se remonta la llamada Fiesta de Elche, que aun subsiste, verdadera representación de un drama sacro ó poema musical, en dos jornadas, denominado *La Asunción de la Virgen*, que se fué modificando posteriormente, siendo la música polifónica que hoy se canta de principios del siglo XVI, así como el libro, del provenzal de la época de los trovadores, ha venido á quedar en un lemosín valenciano.

Lo cual prueba que ni las órdenes de los papas ni los cánones de los Concilios tuvieron en nuestra patria exacto cumplimiento.

Cultivábase además:

La *Recitación lírica y musical* del titulado *Joglar de boca*.

El *Diálogo*.

El *Juego de escarnio*.

La *Mojiganga*.

La *Pantomima*.

La *Danza hablada*, que teniendo por base un hecho histórico se ejecutaba mímicamente, como las famosas de *espadas*, de *romeros*, etc., etc.

Los *Romances de Gesta*, que relataban sucesos históricos.

Las *Endechaderas*, que entonaban los ciegos callejeros.

Siglos de juglares y trovadores, los primeros divertían al vulgo y los segundos distraían á los nobles en sus palacios.

Aunque coincidieran en cultivar la poesía, es lo cierto que el trovador ocupaba un lugar más alto que el juglar.

LECCIÓN XIX. — Representaciones dramáticas. — La "Danza de la muerte" y la "Revelación de un ermitaño".

En la coronación de D. Alfonso de Aragón (1328) parece se representaron, cantaron y bailaron por el infante D. Pedro y por los ricos-hombres, *acompañados de algunos juglares,* varias composiciones poéticas escritas por el mismo infante. De esta noticia se deduce que ya los juglares empezaban á ser estimados.

Algunos autores citan un *diálogo* del arcipreste de Hita, del año 1330, y otro del *Libro de Pretonio*, del infante D. Juan Manuel como representados en este siglo.

Por esta época coloca el Sr. Gil y Zárate la aparición de la *Danza de la muerte* ó *danza general en que entran todos los estados de gentes*, obra extraña, con recitado, canto y baile, atribuída al Rabbi D. Santos de Carrión, judío converso y famoso poeta, cuyo manuscrito se conserva en El Escorial.

Tras ella apareció la titulada *Revelación de un ermitaño*, cuyo autor se supone ser el mismo D. Santos.

Dice que esta revelación la tuvo un ermitaño de *santa vida* estando rezando una noche en su ermita, y que la escribió en rimas *por ser savidor de esta ciencia gaya*.

Indícase por algún escritor que D. Pedro González de Ayala, mayordomo del rey D. Enrique II (1370), escribió algunas piezas dramáticas imitando al teatro latino, adornándolas con estribillo y canciones pastoriles, que debieron representarse en palacio.

Al mediar el siglo XIV, en Toledo y en algunas de sus

celebradas fiestas, los cantores de las iglesias, acompañados de los menestriles, al concluir el oficio canónico *cantaban sus prosas*, que muchas veces eran sustituídas por representaciones de autos ó dramas religiosos, íntimamente enlazados con la fiesta que se celebraba.

LECCIÓN XX. —La tansó. —Los Misterios en Barcelona. —Una tragedia en Valencia. —La declamación en los siglos XIII y XIV.

Entre los trovadores del siglo XIII y siguientes fué muy común la *tansó* ó *tensó*, especie de escena entre dos interlocutores (poetas), que defendían á su vez en coplas de la misma medida y en ritmas iguales dictámenes contradictorios, improvisados ó no.

Como una de las más notables citaremos la cuestión entre el vizconde de Rocaberti y mosén Jaime March, sobre lo *Dispertament del estiu è del invern* y la sentencia de D. Pedro el *Ceremonioso* (1328 y 1336).

Un Códice del mismo siglo trae una preciosa *Arte poética*, con reglas para la *tensó*, la cual, dice, es como un debate sobre el cual cada uno mantiene su opinión (1).

De estos coloquios al drama no hay más que un paso.

En Barcelona, y en la procesión del Corpus del año 1380, aparecieron los *Autos* ó *Misterios*, verdaderas *farsas religiosas*, que sin violencia, dice el ilustrado Puiggari, pueden ser considerados como el primer albor de las representaciones dramáticas.

En ellas se presentaban sobre tablados escénicos *El Paraíso*, *El Infierno*, *El Arca de Noé*, *El Castillo de San Jorge* con todos sus aparatos, vistiendo sus principales interlocutores de ángeles, diablos, soldados, moros, cortesanos, damas y doncellas.

A trechos se detenían á representar acciones indeterminadas, diálogos, pantomimas y bailes populares.

(1) Archivo de la corona de Aragón.

En 1437 se encargó el gremio de algodoneros del entremés de San Sebastián, dicho del *Gran Turco*, recibiendo para su ejecución tablado, aparato, caballos con sus arreos, diadema, barba y cabellera para el Gran Turco y los jueces, vestido de piel para representar al santo y el tambor grande para los turcos de á pie.

Valencia puede vanagloriarse de ser una de las regiones de España que más pronto disfrutó del teatro.

El año 1384 representóse en el real palacio, en lengua lemosina, una tragedia titulada *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, escrita por mosén Domingo Mascó, consejero del rey D. Juan I de Aragón.

Declamación.

Aunque los trovadores por serlo, y los encargados de representar esos misterios mostrasen el mayor empeño en salir airosos de tal cometido, la verdad es que ni unos ni otros podían declamar más que de un modo imperfecto: los trovadores con tonos altisonantes y cierta excusable afectación, y los aficionados catalanes en formas sobrado pueriles, algo así como los niños á quienes se obliga á recitar una fábula.

La declamación no era un arte, y aun debía tardar muchos años, mejor podríamos decir siglos, en poder ser considerado como tal.

LECCIÓN XXI. — Los trovadores y el teatro. — Comedia en Valencia. — Momos y danzas en Soria. Pantomimas devotas. — La primer comedia representada en Castilla. — Diálogo entre el Amor y un viejo.

El marqués de Villena escribió una comedia alegórica que tenía por interlocutores á la *Justicia*, la *Verdad*, la *Paz* y la *Misericordia*, la cual se representó en Zaragoza con motivo de la coronación del rey D. Fernando el *Honesto* (1414).

No falta quien crea, contra la opinión de Moratín, que el teatro fué introducido en Castilla por los trovadores provenzales, que con la lengua lemosina despertaron las aficiones poéticas de Francia, Italia y España.

Martínez de la Rosa supone que esa comedia, obra de *Gonzalo* (Alvar González de Santa María), estaba escrita en lemosín, ya que su autor dice la *formó* en versos castellanos.

Antes de mediar el siglo xv empiezan á ejecutarse en Valencia, á juzgar por los versos que de Jaime Roig, poeta de mediados del dicho siglo, vamos á copiar:

«La forja sua
Stil balaz
Será en romaz
Noves rimadés
Comediades...»

En la época del rey D. Juan II, para festejar á la reina, se representaron en Soria *momos* y *danzas*, según el bachiller Fernán Gómez de Cibdar-Real (1420).

La llamada *comedia* ó *Comedieta de Ponza*, escrita por el marqués de Santillana, no era, en realidad, una comedia, ni siquiera un diálogo representable. Hecha en coplas de arte mayor, el poeta propone, invoca, describe, reflexiona, refiere, y lleva á cabo una difusa narración mezclando diversos razonamientos de las dos reinas de Aragón, la de Navarra y la infanta doña Catalina.

El poeta *Boccacio* las consuela, y la *Fortuna* las promete la libertad de los reyes de Aragón y Navarra, presos por los genoveses en la batalla naval de Ponza el día 25 de Agosto del año 1435.

El 6 de Enero del año 1462, en el palacio del condestable D. Alvaro de Luna, y con su concurso personal, ejecutóse una pantomima representando la *Adoración de la Virgen* — que entró en el salón, desempeñada por

una dueña, y montada en un pollino —, *por los Reyes Magos.*

En 1463 se representó otra farsa devota en los días de Pascua en la ciudad de Jaén, figurando un combate entre moros y cristianos, quedando éstos vencedores.

De estas fiestas quedan todavía vestigios, en las que la ciudad de Alcoy celebra por el mes de Abril con el mayor esplendor, así como otras varias poblaciones.

En 1469 se habla en Castilla de una comedia representada en casa del conde de Ureña para obsequiar al infante de Aragón con motivo de sus desposorios con D.ª Isabel, más tarde apellidada la *Católica.*

Jove-Llanos cree fué éste el primer drama que se representó en Castilla, si bien le califica de ***drama pastoril*** ó ***ingeniosa égloga.***

Como embrión del género dramático, cuya aparición, como la del sol, se iba anunciando cada vez con mayor fuerza, juzgamos un deber citar el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, escrito por Rodrigo de Cota, en el cual figura un pobre viejo que, encerrado en su huerta y retirado del mundo, intenta resistir á las seducciones del Dios Cupido, que viene á visitarle y ensalzar su poderío.

LECCIÓN XXII.—Dramas litúrgicos.—Prohibiciones del Concilio de Aranda.—Nuevo esplendor del drama religioso.—Lucha estéril.—La declamación en la iglesia y en la calle.

El clero sigue trabajando por conservar el teatro dentro de los templos, y prosigue representando en las iglesias dramas religiosos y farsas devotas.

Recordemos algunas:

Los Siete goces de la Virgen, del marqués de Santillana.

Los Siete goces del amor, de Rodríguez Padrón.
La Misa del amor, de Suero de Ribera.
Los Mandamientos del amor.
Las Virtudes cardinales, de Pérez de Guzmán.

Posible sería que la extremada libertad de que el clero gozaba en las obras que representaba dentro de las iglesias, en determinadas festividades, produjese nuevos escándalos y tan grandes protestas que el Concilio de Aranda (1473) se vió forzado á reprimir, prohibiendo las escenas chocarreras y los diálogos bufos de que los buenos creyentes se venían quejando.

Dice el Sr. Cañate que estos *autos*, *farsas* y *misterios* eran piezas dramáticas escritas por seglares, pero acomodadas á los asuntos religiosos, vidas de santos y leyendas monásticas, con un marcado tinte alegórico-moral. Nosotros, sin dudarlo, nos atenemos para juzgar de esa moralidad á los Cánones prohibitivos del citado Concilio.

A fines del siglo XV el teatro eclesiástico aparece ya con mayor aparato. En las fiestas celebradas en Barcelona para recibir á D.ª Isabel (1481 y 83), hubo una representación alegórica de Santa Eulalia en la puerta de San Antonio, en la cual se dispusieron y presentaron "tres cielos girando el uno contra el otro, con luminarias, y diversas imágenes de reyes, profetas y vírgenes„ (1).

En 1487 tuvo lugar en Zaragoza la *Representación del Misterio de Navidad*, obra de maese Just, en la iglesia del Salvador, de aquella ciudad, con músicas y cantos "por servicios y contemplación de los señores Reyes Católicos, del príncipe D. Juan y de la infanta D.ª Isabel„.

El aparato fué tal que se presentaron tornos, ruedas, máquinas, oropel y telones, copiando el suelo, los cielos, las nubes y las estrellas.

(1) Sol y Padrís.

Es de notar la lucha entablada entre las que podríamos llamar poesía religiosa, poesía erudita y poesía popular, lucha que retardó en nuestra patria y aun en ocasiones detuvo al establecimiento y progreso del teatro.

¿Qué decir de la declamación de aquellos tiempos? Estudiando sus componentes, no sobre originales que no existen, y sí sobre los asuntos, hemos de suponer que, así como los actores griegos, por la índole especial de sus tragedias y de los altos personajes que en ellas figuraban, exageraron la nota dramática, los clérigos, por el carácter religioso de las obras litúrgicas, darían al recitado cierto tonillo místico, mientras que los *joglares*, con el deseo de conquistar el aplauso de un público ignorante, procurarían ganarle con descompasados gritos y furiosos ademanes.

LECCIÓN XXIII. — Juan del Enzina. Declamación.

A fines del siglo XV comienzan á representar públicamente los histriones y farsantes las obras de Juan del Enzina, poeta de gran donaire y entretenimiento, según Méndez de Silva.

Nació del Enzina en Salamanca, en cuya famosa Universidad hizo sus estudios, pasando luego á la corte y entrando al servicio del duque de Alba, quien le presentó á los Reyes Católicos, suponiéndose que éstos le encargaron una misión para Roma (1512) cerca del papa León X, que le cobró gran cariño, nombrándole su maestro de capilla, ya que del Enzina era tan notable poeta como músico. Hízose nuestro vate sacerdote, acompañó á Jerusalén al marqués de Tarifa en 1519, mereció del pontífice el priorato de León, y á los sesenta y cinco años volvió á su patria, donde falleció en 1534.

Autor de un *Arte poético* ó *Arte de trovar*, como se decía entonces, digno del mayor aprecio, y de un notable *Cancionero*, tradujo en verso las églogas de Virgilio

escribió dramas religiosos como *La Pasión y muerte del Redentor* y *La Resurrección de Cristo*, y algunas églogas y farsas profanas, que él mismo reprensentó en casa de su protector el duque de Alba, verdaderos ensayos dramáticos en los que aparecen pastores, ermitaños, labriegos y escuderos. De ellos son dignos de citarse *La farsa del Carnaval*, el *Auto del Repelón*, *Fileno y Zambardo*.

Merece del Enzina los mayores elogios por haber sido el primero que señaló la forma dramática á los elementos dispersos que aparecían entonces.

Agustín de Rojas y Villandrando, un hombre de vida extraordinaria, nacido en Madrid el año 1575, que fué soldado de Felipe II, cayó cautivo en la Rochela, *anduvo al remo*, fué sucesivamente pícaro, comediante, poeta, y, por último, escribano público en Zamora; uno de los mejores autores de *loas*, escribió con el título de *Viaje entretenido*—caminata que figura hacer con otros representantes, Solano y Ríos—, un precioso libro lleno de datos curiosísimos sobre la marcha del teatro, en cuyas páginas pinta de esta suerte á Juan del Enzina:

«Juan del Enzina, el primero,
Aquel insigne poeta
Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres *églogas*
Que él mismo representó
Al almirante y duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fueron las primeras...»

En algunas ediciones de su *Cancionero* se hallan el *Diálogo de Plácido y Vitoriana* (égloga trovada), y la que él llamó tragedia trovada *A la muerte de Don Fernando V y de Isabel la Católica*, y que debió escribir durante su estancia en Roma.

Nótase en las obras de Juan del Enzina, dice un nota-

ble escritor [1], que la acción se sobrepone al carácter, que sobre el simbolismo bíblico y sobre el pastor virgiliano, sobresale otro personaje, el autor de la obra, él mismo.

En su tiempo se inicia la aparición de las artes en el teatro; el villancico se canta y hasta se baila al terminar las obras, y aunque el drama litúrgico no ha desaparecido, vese que el teatro profano va ganando terreno de día en día y amenaza enseñorearse de la escena.

Y, sin embargo, la declamación no avanza, faltándole, como le falta, el elemento principal, el teatro, que no existía, y las obras, base necesaria para la presentación de tipos y estudio de caracteres, teniendo que limitarse los comediantes á representar pastores y rústicos, con unas barbas y un pellico por todo traje, dándoles un tono de voz quejumbroso, siempre el mismo, con una acción y un gesto siempre iguales.

LECCIÓN XXIV.—Bartolomé de Torres Naharro.

Bartolomé de Torres Naharro nació en la Torre, pueblo cercano á Badajoz; estuvo cautivo en Argel, y rescatado pasó á Roma; fué clérigo, y entró en la casa del general del papa Fabricio Colona.

Publicó en 1517, bajo el título de *Propaladia,* las ocho comedias que escribió, tituladas la *Serafina,* la *Himenea,* la *Aquilana,* la *Calamita,* la *Soldadesca,* la *Tinelaria,* la *Jacinta* y la *Trofea,* acompañándolas de un prólogo tratando de los conceptos de la poesía dramática, señalando las diferencias que existen entre la tragedia y la comedia, distinguiendo en ésta dos géneros, *comedia á noticia* (docta y real), y *comedia á fantasía* (fantástica ó fingida), dividiéndolas en dos partes, el *introito* y el *argumento,* y cinco actos, á los que llamó *jornadas,* porque más parecen *descansadores.*

(1) Funes.

Erudito y cultivador de los grandes poetás griegos y latinos resulta del estudio de sus obras que *si bien conocía las reglas dramáticas* no hizo empeño en observarlas.

De sus citadas comedias, las cuatro primeras pertenecen al género novelesco, las tres siguientes presentan cuadros de costumbres y la última tiene cierto carácter alegórico y mitológico.

Las comedias de Torres Naharro, dice Moratín, están escritas en verso octosílabo, con su quebrado de cuatro, y ritmas cruzadas. La versificación es fácil y armoniosa, maneja la lengua con maestría, y el diálogo, generalmente vivo y animado, está sembrado de refranes y chistes oportunos. Tiene trozos y escenas que parecen escritos por Lope ó Calderón.

Sus comedias, añade, con todos sus defectos, servirán de modelo para escribir las suyas á los clásicos del *siglo de oro.*

Una de ellas, la *Serafina,* tiene la circunstancia especial de estar compuesta en varias lenguas. Así, mientras la protagonista habla en lemosín, *Orfea* se expresa en italiano; un estudiante y un ermitaño hipócrita usan del latín, y los demás personajes lo hacen en castellano. ¿Fué un alarde de erudición, ó un gracioso recurso escénico? De cualquier modo es digno de admiración.

Tiénese por seguro que Torres Naharro hizo representar sus comedias en Roma y en Nápoles por comediantes españoles que llevó de su patria.

Ahora bien, ¿quiénes pudieron ser esos representantes que ejecutaron sus obras?

¿Tomaría parte en ellas Juan del Enzina, que por entonces se hallaba en Roma, como hizo en España?

Nada podemos asegurar, si bien no lo tenemos por imposible. No ya en los albores del teatro, si después y cuando su existencia estaba asegurada, contó la escena con muchos autores que fueron comediantes, según tendremos ocasión de ver.

LECCIÓN XXV. — Lope de Rueda.

No siguió el progreso del teatro con la rapidez que las obras de Torres Naharro hacían esperar.

A principios del siglo XVI nació Lope de Rueda en Sevilla. Modesto batidor de oro, su grande amor al teatro le llevó á abandonar su oficio (1544), reunir unos cuantos comediantes y representar las obras que él mismo componía.

Escribió cuatro *comedias*, siete *pasos* — género en que no tuvo rival—, en prosa unos, y otros en verso, y varios *coloquios*.

Falleció en la ciudad de Córdoba en el año 1567.

Repasemos sus obras.

Comedias.

La Estefanía, consta de ocho escenas continuadas.

Amelina, de seis.

Los engañados — tomada de la italiana *Gl'Ingannati*—, de diez.

Medora, de seis.

Coloquios.

Camila y *Tymbria*.

Pasos.

Escribió siete, de los cuales el más notable es el titulado *Las aceitunas*.

Puso en sus obras estudiantes, bachilleres, licenciados, doctores, alguaciles, labradores, gitanos, toda la sociedad de aquel tiempo.

Fué original en los argumentos, feliz en la pintura de las pasiones y admirable en la presentación de los caracteres, sobre todo los cómicos.

El poeta y el autor.

Según D. Alberto de Lista, conservó al drama de cierta extensión el carácter novelesco que le dió Torres Naharro, mejoró la descripción de los caracteres, introdujo la novedad de escribir las comedias en prosa,

inventó la comedia de magia, escribió en verso tan bien como en prosa y fué un padre de la lèngua, siendo su estilo armónico y fluido.

De él escribió el célebre poeta Juan de la Cueva:

«El singular en gracia, el ingenioso
Lope de Rueda, el cómico tablado,
Hizo ilustre con él y deleitoso.»

El comediante.

Según Cervantes, que tuvo ocasión de verle, fué Lope de Rueda varón insigne en la representación y en el entendimiento, haciendo las figuras de los entremeses del *Negro*, del *Rufián*, del *Bobo* y del *Vizcaíno* y otras muchas con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

Salido del pueblo, quizá su mismo deseo de agradarle indujo á Lope de Rueda á dar la mayor verdad á cuantos tipos representaba, hijos del pueblo en su mayoría.

Ni un tablado en el corral de una posada ó en una plaza pública permitían otra cosa que la presentación *natural* de los tipos que en sus obras figuraban. Y he aquí cómo el deseo de encarnar esos personajes con la mayor realidad sirvieron al gran comediante para dar á su representación esa naturalidad y esa verdad tan preconizadas por los maestros del arte escénico.

Lope de Rueda mejoró notablemente la mímica y el arte dramático.

Su representación fué la verdad, y la llevó al tablado y la presentó ante el público.

Según un distinguido actor y escritor (1), Lope de Rueda, dotado de aquel talento que adivina lo que no aprende, con toda la razón que puede dar la filosofía, llegó, por el sencillo método de copiar las costumbres,

(1) D. Juan Lombia.

hasta encontrar el camino de la verdadera comedia, deteniéndose á la entrada porque el teatro entonces carecía de la luz que necesitaba para internarse en aquel obscuro laberinto.

Lope de Rueda recorre con su compañía ambulante pueblos y ciudades, llegando hasta la corte, establecida ya en Madrid, donde le admiran y aplauden hombres de la valía de Cervantes y Antonio Pérez, y á la una del día, en corrales descubiertos, representa sus comedias, pasos, diálogos, entremeses y coloquios, alcanzando con harta justicia el gloriosísimo título de padre del teatro español.

LECCIÓN XXVI. — El teatro en el siglo XVI.

Difícil situación atravesó en España el arte dramático durante el siglo XVI.

La guerra en el viejo y el nuevo mundo llevábase la flor de la juventud, que sólo pensaba en conquistar gloria y provecho.

El pueblo sufría paciente sus tristes y dolorosas consecuencias.

Los eruditos estudiaban griego, latín é italiano, y de aquellos pueblos y literaturas tomaban sus obras dramáticas.

El tétrico carácter del rey Felipe II, poco dado á espectáculos y diversiones, y la exagerada devoción de su hijo Felipe III, les alejaban de los teatros, que al fin habían de prohibir, y con ellos á su corte.

Sólo quedaba el pueblo, el pueblo cuya afición era mayor de cada día y que, dando lo único que podía dar, su constante asistencia, debía lograr que el teatro se impusiera y alcanzara una vida robusta.

Cierto que la Iglesia parecía aflojar en su oposición al teatro, quizá porque los comediantes representan en la escena, y fuera de ella, el drama litúrgico, convertido en *Auto sacramental* — Lope de Rueda (1558) en la ca-

tedral de Segovia —; pero los tiempos eran de lucha para la dramática española; lucha con los teólogos y los reyes, lucha con los poetas eruditos y los autores preceptistas, lucha con la Inquisición y su *Indice* prohibitorio, lucha contra la falta de teatros y de elementos para realizar su alta misión.

Los comediantes, sin embargo, jamás desmayaron en su ruda labor; tenían fe y esperanza y con ella lograrían la soñada victoria.

Nuestros comediantes del siglo XVI poseyeron esa fe que transporta las montañas. ¿Por qué España no había de tener teatro, y teatro grandioso? ¿Por qué no contábamos con edificios? Los edificios se levantan. ¿Acaso Grecia y Roma no los poseyeron de madera y portátiles durante largos años? ¿Por qué no contábamos con autores? ¿Pues qué, faltaban en España poetas que supiesen aprovechar las hermosas páginas de su historia y las altas cualidades del carácter nacional? ¿Por qué no existían actores? ¿Acaso la aparición de Juan del Enzina y Lope de Rueda no probaba que nuestra patria, madre fecunda en todas las artes, daría igualmente vida á nuevos y más notables comediantes?

El superticioso Felipe II, á instancias de varios frailes y teólogos (1), apeló á las Universidades de Salamanca y Coimbra, consultándolas sobre la conveniencia de permitir las representaciones dramáticas.

Gracias á que su dictamen fué favorable, no murió en flor el teatro español.

Entretanto, la villa de Madrid, resuelta á conservar los teatros, porque eran el único sostén de los hospitales, elevó un memorial al rey, diciendo que los teatros hacían tanta falta como los predicadores.

Felipe III prohibió á las mujeres salir á la escena, ordenando que sus papeles ¡fuesen representados por niños! A este propósito escribe un autor:

---

(1) Mellado.

«Ya había saco de padre,
Había barba y cabellera,
Un vestido de mujer,
(Otro, que entonces no lo era,
Sino niño...)»

Con todo, la casualidad nos ha hecho saber que no un niño, un hombre, viudo de dos mujeres, Marcos Garcés, apellidado el *Capiscol*, porque en Valencia, su patria, había sido sacristán, ejecutaba los papeles de *segunda dama* en las comedias (1).

Merced á un trabajo incesante de los mismos farsantes, histriones, comediantes, faranduleros y representantes, que con todos estos nombres eran conocidos los actores, el teatro pudo seguir su marcha progresiva.

El teatro en la época de Lope de Rueda:

"Todos los aparatos de un comediante se cifraban en cuatro pellicos blancos, guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro cabelleras y barbas, que nunca representaban sin ellas, sobre todo los viejos (de donde sin duda ha quedado el nombre de *barba* al actor que ejecuta los papeles de anciano), y cuatro cayados.

„El teatro se componía de cuatro bancos en cuadro y cuatro ó seis tablas encima, con que levantaba del suelo cuatro palmos; una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacía lo que llaman vestuario ó escena y detrás de la cual estaban los músicos cantando, sin guitarra, algún romance antiguo.„

Ahora veremos que el ilustre sevillano fué, además de un autor y un comediante, un innovador.

Agustín de Rojas le retrata de esta suerte:

«Digo que Lope de Rueda,
Famoso representante

---

(1) Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos. — Zarco del Valle, Sancho Rayón.

Y en su tiempo gran poeta,
Empezó á poner la *farsa*
En buen uso y orden buena:
Porque la repartió en *actos,*
Haciendo un *introito* en ella
Que ahora llamamos *loa,*
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores;
Y entre los *pasos* de veras
Mezclados otros de risa
Que porque iban entre medias
De la farsa, los llamaban
Entremeses de comedias.»

Muerto Lope de Rueda, su sucesor, Pedro Navarro (1566), "levantó el adorno de las comedias, mudó el costal en que llevaban los vestidos por cofres y baúles, sacó la música al teatro, quitó las barbas á los comediantes, que hasta entonces ninguno representaba sin ellas, inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas„.

Gaspar Vázquez fué otro representante "que adelantó la comedia con sus composiciones poetícas, haciéndolas más vistosas en trajes y galas....„

Y Cosme de Oviedo el primero que puso carteles, sobre unos postes, para anunciar las representaciones.

LECCIÓN XXVII. – Juan de la Cueva y la literatura dramática.

Hubo un hombre á quien la suerte parecía haber destinado para dirigir el progreso de nuestro teatro, que después de los trabajos de Torres-Naharro y Lope de Rueda cayó en una postración tan grande que bien pudo temerse por su vida. Este hombre fué Juan de la Cueva. Pudo reformar el teatro y no lo hizo. Sabía que el arte dramático no podía vivir de las imitaciones antiguas,

ni de las frías obras de los eruditos y preceptistas, ni de las vulgaridades y monstruosidades de los autores contemporáneos. Tenía genio y estudios, pero su mismo genio le perdió. Las novedades que introdujo, reinas, príncipes, batallas, asaltos y caballos convirtieron sus obras, llenas de confusión y de inverosimilitudes, en un caos. ¡Baste decir que tiene algunas tragedias que duran años!

Cierto que á él debimos la presentación en el teatro de la comedia histórica y la introducción de nuevos metros en la literatura dramática; verdad que el lenguaje de sus obras es fácil, aunque descuidado, y que su versificación es sentimental, aunque algo hinchada, pero esto no bastaba.

Quizá el vivir Cueva lejos de la corte fué una de las causas principales para que no realizase tan alta misión. Retirado en Sevilla, ni sus obras, ejecutadas en el llamado *corral ó huerto de doña Elvira*, podían obtener la resonancia debida, ni él podía estudiar la corte y sus personajes principales, ni ponerse en contacto con los autores que ya empezaban á figurar.

Dignas de la mayor estimación son sus obras, que abarcan la fábula, la historia antigua y la de España, tales como *Ayax Telamón*, *Virginia*, *Los Siete Infantes de Lara*, *El Cerco de Zamora*, *Bernardo del Carpio*, *El Príncipe Tirano* (dos partes), *La Constancia de Arcelina* y *El Infamador* (modelo del luego famoso don Juan Tenorio).

Las tragedias suyas que se imprimieron fueron diez y sus comedias cuatro.

Había nacido en Sevilla de noble familia por los años de 1550 y falleció en su ciudad natal en 1606.

¡Lástima de genio!

LECCIÓN XXVIII. — Teatros en Valencia, Sevilla y Madrid.

Desde el año 1526 tuvo su teatro Valencia perteneciente á un hospital.

También poseyó Sevilla dos, uno en la huerta de doña Elvira y otro en Atarazanas.

Apenas establecida la corte túvolos Madrid, en uno de los cuales representó el gran Lope de Rueda (1557).

En el año 1568 parece que ya contaba con cinco corrales ó teatros, el de la calle del Sol, el de Isabel Pacheco y el de Burguillos, en la del Príncipe, el de Cristóbal de la Puente, en la del Lobo, y el de la Valdivieso, ignórase en que sitio.

Por esta época la *Cofradía de la Pasión*, que tenía ese privilegio, alquiló el corral de la Pacheca al comediante Alonso Velázquez, que en él comenzó el 5 de Mayo, con cuyo arrendamiento sufragaba los gastos de los hospitales.

En 1574 la *Cofradia de la Soledad* solicitó igual privilegio y tras un largo pleito convinieron ambas cofradías en repartirse el usufructo de los teatros.

Reformóse el *corral de la Pacheca*, llamado así del nombre de su dueña D.ª Isabel Pacheco, y le alquiló á un comediante italiano llamado Alberto Ganasa, con la obligación de cubrir el corral, como lo verificó, menos el patio, sobre el cual tan sólo se colocaba un toldo para librar á los espectadores del sol y de la lluvia.

En 1579 labraron las cofradias el teatro de la Cruz y en 1582 el de la calle del Príncipe, que ya llevó este nombre, deshaciéndose los demás corrales.

El corral ó teatro del Príncipe se componía de *vestuario* para los actores; en el mal empedrado patio el vulgo masculino, apodado *mosquetería,* ya porque permanecia en pie, ya porque sus descompasados alborotos parecían descargas de mosquetes; *desvanes* y *apo-*

sentos, con ventanas de rejas y celosías, para las damas y personas principales; debajo las *gradas* y *barandillas* y, por último, la *cazuela*, *jaula* ó *corredor,* que con todos estos nombres se conoció el sitio destinado á las mujeres.

Veamos cómo Benavente nos describe un corral ó teatro en una de sus *loas:*

«Sabios y críticos *bancos,*
Gradas bien intencionadas,
Piadosas *barandillas,*
Doctos *desvanes* del alma,
Aposentos, que callando
Sabéis suplir nuestras faltas,
Infantería española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamaros *Mosqueteros);*
Damas que en aquellas *jaulas*
Nos dais con pitos y llaves
Por la tarde la alborada.»

Un representante y poeta, al observar que en la confusión de la entrada algunos pretendían entrar sin pagar, agravando la falta con expresiones poco cultas, exclamaba:

«¡Bárbaro, simple, bestia, almidonado,
Poeta, bachiller, valiente ó nada,
Ya que no pagues no seas mal criado,
Que por hablarnos bien no pierdes nada!»

El alcalde que presidía ocupaba un trípode en el mismo tablado.

El profesor de guitarra se colocaba en mitad de la escena.

Las cortinas hacían el papel de telones, y el público creía de buena fe cuando oía decir al comediante *ya es-*

tamos en un bosque ó *en palacio* que estaba en el campo ó en una casa.

El año 1587 se arrendó á Francisco Briceño vender agua y frutas en el patio de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

También se vendían avellanas, piñones, nueces, castañas, peras, turrones, dátiles, agua de anís y hasta vino.

El orden de una representación solía ser:

Primero, el guitarrista de la compañía con vihuela en mano, tocando aires populares.

Después canto, acompañado de instrumentos colocados en las tablas, sin faltar, dice Sepúlveda, la consabida vihuela y el arpa.

En seguida la *loa*.

A continuación la *comedia*.

En los intermedios un *entremés* ó *baile* con castañuelas.

Al final de la función otra vez baile.

No sin razón señala el Sr. Velilla la contradicción de la Iglesia, oponiéndose á la continuación del teatro después de haber sido la primera que dió albergue en los templos á los principales elementos dramáticos.

De nuevo, instigado por algunos fraíles y teólogos intransigentes, prohibió Felipe II las comedias (1578), previa consulta al arzobispo de Granada, D. Pedro de Castro, y á los teólogos D. García de Loaísa y D. Gaspar de Córdova, acérrimos adversarios del teatro, si bien no tardaron en ser otra vez permitidas las representaciones.

Consultado el padre Alonso de Mendoza en el año 1587, suscribió un dictamen favorable á la continuación de las representaciones escénicas.

LECCIÓN XXIX. — Nombre y forma de las compañías en el siglo XVI.—Los comediantes y las comedias.—La declamación.—Cuadro de actores del siglo XVI.

Nombre y forma de las compañías en aquella época:

Bululú: Un representante solo, que, subido sobre un arca, recitaba comedias y loas, exclamando: "Ahora sale la dama y dice esto... „

Ñaque: Dos hombres que hacían entremeses y autos; llevaban una barba de zamarro, tocaban el tamborino y cobraban á ochavo.

Gangarilla: Tres ó cuatro hombres con un muchacho que hacía de dama; recitaban el auto de Timoneda *La Oveja perdida* en cualquier cortijo y cobraban á cuarto.

Cambaleo: Una mujer y cinco hombres. Llevaban una comedia, dos autos y tres ó cuatro entremeses; representaban en los pueblos á seis maravedís.

Garnacha: Cinco ó seis hombres, una mujer que hacía la primera dama y un muchacho que hacía la segunda. Llevaban comedias, autos y entremeses. Hacían representaciones á particulares (en casas particulares), á gallina asada y á doce reales una fiesta con otra.

Mojiganga: Dos mujeres, un muchacho y seis ó siete compañeros. Llevaban dos arcas, una con el hato de las comedias y la otra con el de las mujeres. Representaban de noche, y en las fiestas, de día.

Farándula: Tres mujeres y ocho ó diez comedias. Entraban en buenos pueblos y hacían fiestas de Corpus á 200 ducados.

Compañías.—En éstas había todo género de baratijas, gentes discretas, bien nacidas y mujeres honradas, y algo malo, porque donde hay mucho es fuerza que haya de todo. Llevaban cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representaban y

treinta que comían. Eran sus trabajos excesivos por los muchos estudios y ensayos.

También había compañías llamadas de la *legua* porque no podían representar sino á una legua de distancia de Madrid.

Los comediantes se ajustaban por años, y aparte las *pagas extraordinarias*, que debían recibir en ciertas fiestas y les aseguraba el autor—nombre que entonces se daba al que hacía cabeza de las compañías—como las del Corpus, la Virgen de Agosto y otras, que el autor les debía pagar de su bolsillo si no encontraba poblaciones con que contratar la representación en esos días de los *Autos*, que era el mayor ingreso de las compañías, especialmente en Madrid, donde se representaban con gran pompa.

Oigamos á Rojas explicar el avance del teatro:

«Con efecto, poco á poco
Barbas y pellicos dejan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las cuales ya había dama
Y un padre que aquesta cela;
Había galán desdeñado
Y otro que querido era;
Un viejo que reprendía,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa
Y otro que ordena las fiestas.
....
Y ya en este tiempo usaban
Cantar romances y letras,
Y esto lo hacían dos ciegos
Naturales de sus tierras.
Hacían cuatro *jornadas*,
Tres *entremeses* entre ellas,
Y al fin con un *bailecito*

Se iba la gente contenta.
Pasó ese tiempo, vino otro,
Subieron á más alteza...
....

Vese, pues, que los comediantes lo fueron todo, cómicos, autores, reformadores, inventores. ¿Cómo extrañar que teniendo que luchar con los dramas litúrgicos, que aun se representaban en las iglesias, y las mil dificultades que se les ofrecían, descuidaran el progreso de la escena?

Abandonado el arte dramático de una parte al ingenio nativo de los cómicos y de otra á las exigencias de un público ignorante, tuvo que reducirse á una declamación estentórea y á una mímica convencional.

Demás de esto, las representaciones en un corral descubierto ó en los carros en que al aire libre recitaban los *Autos* no permitían otra cosa.

A pesar de tantos y tan grandes inconvenientes, la semilla arrojada por Lope de Rueda no fué perdida, y de ella resultaron algunos notables autores y representantes.

Ruda era la lucha que los comediantes habían de sostener, pero no cejaron, ni menos retrocedieron, y unas veces derrotados y otras victoriosos, prosiguieron la defensa y el mejoramiento del arte escénico.

CUADRO DE ACTORES DEL SIGLO XVI

Juan del Enzina, Lope de Rueda, Pedro Navarro, Agustín de Rojas, Alonso de Cisneros, Gaspar Vázquez, Antonio Villegas, Pedro de Saldaña, Pedro Rodríguez, Alonso Velázquez, Antonio Granados, Vicente Ortiz, Juan de Avila, Cristóbal de Ayala, Vicente Martín, Domingo Fuentes, Nicolás de los Ríos, Gómez Varela, Pedro Cinton, Agustín Solano, Pedro Jiménez Valenzuela.

LECCIÓN XXX. — Estado del teatro en el siglo XVII.

Estado de nuestros teatros, según Agustín de Rojas:

....

«Ya se hacían tres jornadas
Y echaban retos en ellas,
Cantaban á dos y á tres
Y representaban hembras;
Llegó el tiempo en que se usaron
Las *comedias de apariencias*,
De santos y de tramoyas,
Y entre éstas farsas de guerras.
Sacábanse ya caballos
A los teatros, grandeza
Nunca vista hasta este tiempo,
Que no fué la menor de ellas.
Al fin la comedia está
Subida ya á tanta alteza
Que se nos pierde de vista,
Plegue á Dios que no se pierda.
Nace el sol de nuestra España,
Compone Lope de Vega,
La Fénix de nuestros tiempos
Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas, por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contarlas
Ni hombre humano encarecellas.

....

¡El divino Miguel Sánchez
Quién no sabe lo que inventa!

....

El Jurado de Toledo
Digno de memoria eterna.

. . . .
De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, bailes, letras,
Son Alonso de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sánchez Ríos, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
Y el del hijo de la tierra
Carvajal y Claramonte,
Y otro que no se me acuerda.»

Ocurrió por entonces crecer la lucha que los comediantes venían sosteniendo. Ya no era la Iglesia sola la que les disputaba el cetro de la escena, eran también unos cuantos autores que, enamorados de las tragedias griegas y romanas, se empeñaban, no sólo en traducirlas y en que se representaran, si que también en imponer las reglas y preceptos clásicos á cuantos pretendían escribir para un teatro que, en realidad, no existía.

Los comediantes de que habla Rojas, así como algún otro que no cita, sin tener los estudios ni contar con los medios que el doctor Villalobos, Pedro Simón Abril, Jerónimo Bermúdez y el maestro Fernán Pérez de Oliva, escribieron para el teatro guiados por su instinto, que les obligaba atender y seguir los gustos del público, á quien diariamente podían estudiar sobre la escena, imitando así al gran Lope de Rueda.

Era que comprendían que ni los actos de los dioses griegos, ni las hazañas de los héroes romanos, podían importar á nuestros compatriotas. De aquí que se fijaran en las heroicidades del Cid, de Pulgar y de otros grandes capitanes, en los galanteos de nuestros caballeros, en las justicias y grandezas de nuestros reyes, en las bellaquerías de nuestros labriegos, en los milagros de nuestros santos, en los donaires de nuestros pastores, en las ardientes pasiones de nuestras damas, en las tu-

nanterías de nuestros criados, en la gracia epigramática de nuestros bachilleres y doctores, en todo lo que constituía nuestro ser, nuestras costumbres, nuestra vida nacional.

LECCIÓN XXXI. – Lope de Vega y su obra. Otros poetas.

Lope de Vega ocupó, por derecho propio, el lugar primero entre los autores del siglo XVII, que no en vano se le calificó de *monstruo de la naturaleza,* y, como dice Quintana, avasalló el teatro, llamó sobre sí la atención universal, los poetas de su tiempo nada fueron ante él, su nombre era el sello de aprobación de todo las gentes le seguían en las calles, los extranjeros le buscaban, los monarcas se paraban á contemplarle, su muerte fué un luto público, y en vida y en muerte oíase aclamado como *Fénix de los ingenios.*

Según el ilustre D. Agustín Durán, Lope de Vega desembrolló el caos de nuestra literatura dramática.

Las sencillas églogas de Juan del Enzina; las comedias, ya más cultas é ingeniosas, de Torres Naharro; las farsas de Lope de Rueda, Timoneda y otros, llenas de cuentos novelescos; los dramas informes, hinchadamente épicos y gigantescos de Cueva, Argensola y Virués, que olían todavía á erudición del mal gusto; el amor humano asimilado al místico y al metafísico; la gala, la riqueza y la tendencia melancólica de la poesía árabe, provenzal é italiana; las hermosísimas y variadas combinaciones métricas de los petrarquistas introducidas entre nosotros por Boscan y Garcilaso; la gracia sencilla y tierna que caracterizaba nuestras canciones populares; el tono épico, grave y solemne con que en nuestros romances heroicos ó de historia se cantaron las glorias, los desastres y la constancia nacional; la gala y brío descriptivo de los romances moriscos y ca-

ballerescos; todo, todo existía ya, todo era popular en la civilización castellana á principios del siglo XVII.

Sólo faltaba una inteligencia superior que abarcando con una mirada sola este caos de elementos diseminados y despojándolos de sus formas divergentes, supiese ponerlos en armonía, para crear un todo conveniente, cuya belleza simpatizase con las masas populares, á quienes debía servir de instrucción, de moralidad, de placer y de recreo, y á quienes, en fin, como un espejo, se debía retratar para sí propias y para la posteridad...

Lope fué ese hombre.

Creó su drama, un drama que todo lo abraza, la teología, la jurisprudencia, la filosofía, las bellas artes y hasta las más mecánicas, en el que está consignada toda la ciencia de su siglo y de su nación, con sus usos y costumbres, su fe y sus creencias religiosas, sus principios morales y políticos, sus necesidades, gustos y placeres, su historia, sus ideales, sus atributos, todo lo malo y lo bueno que existía en el pueblo...

Creó su drama y se lo presentó al pueblo diciéndole he aquí tu poema: "Si es verdad que de mis manos ha salido, más lo es que es obra tuya, porque lo he formado de ti, de tu propia substancia.

"Tú fuiste el mármol y yo el escultor."

La nación, atónita y embelesada, aceptó el presente del gran poeta y ciñó á sus sienes imarcesible corona de gloria, de gratitud y de respeto, y la fama llevó su nombre y sus obras inmortales á otros climas.

Al genio de Lope estaba reservado comprender é inventar un sistema dramático que fuese verdadera expresión de nuestras necesidades intelectuales y morales...

Por inspiración ó por sentimiento íntimo halló el drama español.

Si Lope se apartó de las reglas clásicas, lo hizo así para crear otro sistema más instintivo á la verdad que razonado...

Esas reglas no afectaban esencialmente á las generales que constituyen la imitación de la bella naturaleza.

Lope no dejó á su país desierto de poesía nacional, ni produjo monstruos como los que le precedieron.

Injustamente se ha achacado á Lope la corrupción del teatro haciéndole causante del desarreglo y mal gusto que reinó en la escena española.

Lejos de eso, contuvo el desarreglo que sus predecesores habían introducido, rectificando el mal gusto y los monstruosos engendros de otros; mejoró la parte de las fábulas, llenó sus obras de movimiento y de situaciones, pintó admirablemente los caracteres, sobre todo los femeniles, manejó el diálogo con nobleza, gracia y soltura y acortó los razonamientos, haciendo que las réplicas fuesen justas y prontas.

Después de los aplausos las censuras.

El mismo Durán escribe:

"Que Lope de Vega no llegó á la perfección, es indudable.

„Que pudo dar al drama un gusto más depurado y no lo hizo, es cierto.

„Él mismo lo confesó y se acusó de ello.„

Según D. Julián Romea, Lope de Vega pudo reformar el teatro y no lo hizo, cediendo, como sus predecesores, al gusto del público y halagándole en vez de dirigirle.

Para nosotros, en Lope de Vega existen dos naturalezas, dos hombres distintos: el galanteador, el caballero y el soldado frente al poeta, al clérigo y al teólogo, valiente el uno y temeroso el otro.

Unas veces le observamos escribiendo sus tan conocidos versos:

«Escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron,
Porque como lo paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.»

Y otras, en el prólogo que puso á su tragedia *El castigo sin venganza*, leemos:

"Advierta el lector que está escrita, no por la antigüedad de Grecia y la severidad de Roma, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres..."

Pues si él mismo afirma que el gusto puede mudar los preceptos, ¿por qué con esa grande autoridad que todos, altos y bajos, poetas y público le reconocían, no procuró cambiar la marcha del teatro?

Es indudable que en Lope combatían el hombre resuelto y el clérigo humilde, el uno deseoso de luchas, el otro aconsejador de tranquilidad y reposo.

La vida del *Fénix de los ingenios* fué un combate largo y cruel, y nada de extraño tiene que cuando empezó á escribir para el teatro careciera de las energías del reformador.

Aun así, consignado queda por la pluma de hombres de tanta valía como Quintana y Durán lo mucho que el teatro debe al genio colosal de fray Félix Lope de Vega.

Digamos, para terminar, que su laboriosidad y fecundidad fueron tales, que escribió cincuenta libros de tratados y poesías sueltas, mil ochocientas comedias, de las que él mismo dijo:

«Y más de ciento en horas veinticuatro
Pasaron de las musas al teatro...»

Y cuatrocientos Autos sacramentales.

Nacido en Madrid en 1562, falleció en su villa natal el año 1635.

Justo será repetir con D. Juan Lombía que si á Lope de Vega tocó la gloriosísima misión de fundar el teatro español, á diversos genios, tales como Guillén de Castro, Tirso de Molina, Calderón, Rojas, Alarcón, More-

to, Vélez de Guevara, Leiva, Mirademecua, Montalván y otros tocó la no menos importante de mantenerlo y consolidarlo.

LECCIÓN XXXII. —Juicios sobre el teatro español del siglo XVII.

Juicios sobre nuestro teatro del siglo xvii.

Tiknor:

"El rasgo principal, si no el más importante del drama español en su mejor período, es su nacionalidad en todas las formas, hasta en la devoción."

El abate Andrés:

"El mayor enemigo del teatro español ha sido su misma riqueza y exuberancia."

Martínez de la Rosa:

"El defecto capital de nuestros antiguos dramáticos consistió en que olvidaron, casi siempre, el fin propio de la comedia, que es contribuir á la reforma de las costumbres."

El Sr. Menéndez y Pelayo, en un hermoso *Prólogo* á las obras de Aristófanes, escribe:

"La influencia directa del teatro griego bien puede decirse que ha sido casi nula en España, y la razón es clara: hemos poseído un teatro propio y castizo, nacido y desarrollado aquí, con alguna influencia de la Italia del Renacimiento, en sus primeros pasos, pero libre luego de trabas y andadores.

"Este teatro, á primera vista romántico y anárquico, tiene en la grandeza de sus felices momentos, en el carácter nacional, y aun en el espíritu religioso, en la presencia de elementos líricos y (¿será una profanación decirlo?) en ciertos personajes cómicos que cumplen, aunque de muy distinto modo, uno de los fines del coro antiguo, y templan como él la emoción trágica, cierta remota analogía con el de los helenos."

LECCIÓN XXXIII.—Consultas y prohibiciones de las comedias y los bailes.—Los bailes.

En el año 1600 fueron de nuevo consultados los teólogos sobre las representaciones, contestando que así las comedias como los bailes que se ejecutaban eran ilícitos.

Prohibida la salida de mujeres á escena ordenóse que los chicos que las sustituyesen no usaran de los *afeites* (pinturas); que las obras que se ejecutasen fuesen obras honestas y sujetas á la censura; que tan sólo hubiese cuatro compañías; que no se permitiese á los clérigos asistir á las comedias; que en las iglesias y conventos tan sólo se representasen comedias *ordenadas* y de *devoción,* y que no se tolerasen las representaciones en cuaresma, ni en adviento, ni en los primeros días de las tres pascuas.

Baile.

El baile ha figurado siempre al lado de las bellas artes.

El baile expresa todas las afecciones del corazón valiéndose del movimiento, como la pantomima se vale del lenguaje de la sensibilidad.

Según Ateneo, los poetas, no sólo escribían los dramas, sino lo que podríamos llamar argumento del baile "enseñando á los comediantes que los habían de cantar y bailar, así en los llamados trágicos como en los cómicos, buscando la conformidad necesaria entre la palabra y la acción para que no disonasen„.

Quevedo, Moreto y otros autores del *siglo de oro* escribieron bailes con canto que se ejecutaban entre la segunda y tercera jornada, y más tarde se bailaron después de las comedias ó para fin del espectáculo.

Ahora bien, las exigencias siempre crecientes del público produjeron bailes tan atrevidos como la *Zara-*

banda, en el que la mujer que lo bailaba enloquecía al público, y que duró de 1580 á 1680. El de la *Chacona*, del que decía el estribillo:

«El baile de la Chacona
Encierra la *vita bona.*»

El *Escarramán*, que mereció de Cervantes en el entremés *El rufián viudo* estos versos:

«Cantante por las calles y las plazas,
Bailante en los teatros y en las casas...
Y han pasado á las Indias tus palmeos...»

El *Gateado* y el *Rastreado* del que Lope de Vega dice en su comedia *El premio del bien hablar*:

«...Yo y la mulata
Sabemos un *Gateado*
Que *Capona* y *Rastreado*
Son cuartos y estotro plata.»

La afición del público llevó los bailes de la plaza al teatro, ejecutándose algunos que unían á su argumento lo epigramático de la letra y la diversidad de pasos á que llamaban *mudanzas, corritos*, *corro grande*, *cruzados*, *deshechos* y otros varios.

Muchos fueron los representantes que los bailaban, teniendo, sin embargo, los que lo hacían, el especial nombre de *diestros,* según se desprende de una de las *loas* de Benavente representada por la compañía de Roque de Figueroa:

«Yo soy Pernia, Bezón,
Que los *galanes terceros*
Hago, y ayudo á los bailes
Que también pico de *diestro.*»

A pesar de la prohibición de ejecutar los bailes en el teatro, es lo cierto que ante el rey Felipe IV bailaron varias damas de la corte y nobles señores, ellas con basquiña de picote y mantilla desgarradamente terciada, y ellos con pardos capotes y zainas monteras, un *rastreado* que nada tuvo que envidiar, según el Sr. Fernández Guerra, á los más atrevidos que se bailaban en los corrales, y que, dentro de los conventos de monjas y en los templos, llegaron á ejecutarse, como dice Cervantes en la *Ilustre fregona*, aparte de que la música de la mayoría de estos bailes se adaptaba á las letrillas sacroprofanas de los villancicos del Corpus y Navidad, cantándose y bailándose en las iglesias *chaconas á lo divino* delante del *Santísimo Sacramento* (Monreal).

En vista de que el corto público que asistía á los corrales no cesaba de pedir baile y de que la concurrencia disminuía de un modo increíble, la Junta de Hospitales elevó una representación al rey D. Felipe IV, en que decía:

"Señor, desde que no hay bailes no hay entradas, y los pobres se mueren.„

Convencido el monarca de esta verdad los autorizó y bien pronto el alegre repiqueteo de las castañuelas, de los panderos y las sonajas y la gracia de las boleras llenaron otra vez los corrales y salvaron á los pobres.

LECCIÓN XXXIV. — Ordenanzas. — Arrendamientos. — Los teatros propiedad del Ayuntamiento. Nuevas prohibiciones.

Del año 1608 parecen ser las primeras Ordenanzas sobre teatros, compuestas de 33 capítulos, dadas *para el mejor orden de los corrales de comedias* por el licenciado D. Juan de Tejada, del Consejo de S. M.

Nuevamente se publicaron el año 1641.

Decretóse que las mujeres, á las que ya se permitía

representar de nuevo, no pudiesen salir de hombres á escena, ni llevar trajes escotados, y que se colocase una tabla en el escenario para impedir que el público la viese los pies, y

Que toda obra dramática pasase al Consejo para su censura y aprobación.

Desde el año 1639 al de 1673 estuvieron arrendados los teatros de la Cruz y del Príncipe en 115.400 ducados, y fueron gravados con pensiones en beneficio de los hospitales y casas de beneficencia.

Antes de mediar el siglo XVII, la villa de Madrid, por medio de su Ayuntamiento, propuso á la Junta de Hospitales, y ésta aceptó, cederle los corrales ó teatros de la Cruz y del Príncipe por 54.000 ducados anuales.

Los adversarios del teatro arreciaron en su enemiga, y en el año 1644 lograron la prohibición de las comedias.

Cinco años después (1649), y previa consulta al Consejo de Castilla, alzóse la prohibición bajo las siguientes condiciones:

Que tan sólo hubiese seis *compañías reales*, prohibiéndose las llamadas de la *legua*, por componerlas — decía — gente perdida.

Que las comedias que se ejecutasen fuesen de *buen ejemplo* y sin contener amoríos.

Que se moderasen los trajes de las comediantas.

Que se prohibiese toda *jácara* ó *baile* atrevido.

Que no pudieran representar, cantar ni bailar más que las mujeres casadas.

Y que no se hiciesen *particulares* (representaciones en casas de particulares).

Tan combatidas fueron tales disposiciones que prohibían las hermosas comedias de Lope y Calderón, de Tirso y Rojas, de Alarcón y Moreto, orgullo de España y envidia de las naciones extranjeras, prohibición que en breve habría acabado con nuestro rico teatro, que poco á poco se fueron dando al olvido.

A la muerte de Felipe IV, el rey-poeta, ya que también escribió versos y aun se dice que comedias, y al que tanto debieron los autores y el teatro, prohibiéronse las representaciones; pero la villa de Madrid elevó un Memorial á la reina gobernadora doña Mariana de Austria y al año siguiente se permitieron.

Sin embargo, una vez fallecido el monarca, protector de la escena, al observar los autores lá difícil situación en que quedaba el teatro, combatido por tantos y tan poderosos elementos, decidieron, para salvar tan duro trance, no escribir sino comedias de santos, únicas que creían, y no sin motivo, serían permitidas, llegando á tal el furor por los dramas religiosos que no hubo autor ni poeta que no llevase á la escena la vida de alguna santa ó la historia de algún santo.

Un autor hace subir á tres mil los libros de censura y los libretos escritos por clérigos y seglares contra el teatro, habiéndose dado el caso en algunas poblaciones, Sevilla entre ellas, de desobedecer el Cabildo las órdenes del Consejo de Castilla, á pesar de las protestas de los arrendatarios de los corrales, alguno de los cuales había gastado sumas importantes en su levantamiento, y de las quejas de los representantes, condenados sin razón ni justicia á morir de hambre.

LECCIÓN XXXV. — Los corrales públicos y el teatro palaciego.

Mientras el *corral de la Pacheca* sólo contaba con algunas viejas cortinas para figurar los lugares, palacios, calles ó campos en que los sucesos de las obras ocurrían, en el magnífico levantado en el palacio del Buen Retiro, el marqués de Heliche, según Bances Candamo, hacía *delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias,* lo que aumentó el Condestable hasta el punto de *usurpar el arte todo su imperio á la naturaleza.*

Esto era poco, y se trajo á Madrid de Florencia, s

ciudad natal, á un tal Cosme Lotti *(Cosmelot)* á quien las gentes dieron el apodo del *Hechicero* por las maquinarias y tramoyas que inventó para las obras que se ejecutaban en el teatro del Buen Retiro ante el rey y su corte.

Calderón de la Barca, hablando de su comedia *Fieras afemina amor,* allí ejecutada, dice:

"Rasgáronse las nubes, que eran cielo del bosque, y apareció la diosa Cibeles en un trono de flores, alumbrado por ocultas luces, gobernando la ferocidad de cuatro leones que tiraban desde la tierra el trono. Luego oyéronse truenos en el aire, y en la tierra temblores, abriéndose un volcán que atravesaba todo el tablado arrojando condensados humos de olorosas gomas. Para el acto tercero se abrió el foro y apareció un hermoso jardín con tiestos de porcelana y rarísimas flores, un cenador y una fuente con su surtidor, con más un árbol natural, doradas sus hojas, cuajado de manzanas de oro, sobre cuya copa estaba Hércules en un blanco caballo alado. Por último, salió un dragón, y subiendo éste y bajando el otro trabóse la batalla, subiendo el uno cuando bajaba el otro, buscándose, embistiéndose y huyéndose.„

En el reinado de Felipe IV escribiéronse diversas piezas de transformaciones y tramoyas, mitad caballerescas y mitad mitológicas, Calderón, *La hija del aire, Fieras afemina amor* y otras; *La gloria de Niquea,* Villamediana; *Querer por sólo querer,* Mendoza; *Gridonia ó cielo vengado,* fray Hortensio Paravicino.

LECCIÓN XXXVI.—Censuras injustas contra los comediantes. — La Congregación de la Virgen de la Novena. — Generosidad y moralidad de los comediantes.

Contra la tacha de irreligiosos y avaros que algunos pretendían lanzar sobre los representantes se levanta-

ban los hechos, que valen algo más que las palabras.

Fuera ó no comedianta Catalina Flores, es lo cierto que desde hacía tres años se hallaba tullida y sin poder valerse. El día 24 de Junio de 1624 empezó una novena consagrada á la Virgen del Silencio, que pintada en un lienzo hallábase colocada en la casa de D. Pedro Beluti, en la esquina de las calles de Santa María y el León, sitio en que por entonces se alzaba el llamado *Mentidero de los comediantes* y en cuyas calles vivían muchos representantes.

Al terminar la novena Catalina estaba curada, y la noticia del milagro cundió bien pronto entre los comediantes, decidiendo, en acción de gracias, trasladar el lienzo á la cercana iglesia de San Sebastián, tomarla por su patrona, bajo la advocación de la *Virgen de la Novena*, y levantarla una capilla á costa de su trabajo, idea á la que bien pronto se asociaron cuantos representantes trabajaban fuera de la corte.

Los primeros socios fundadores de la Congregación de la Virgen de la Novena fueron los cinco comediantes que vamos á nombrar: Cristóbal de Avendaño, Lorenzo Hurtado, Manuel Vallejo, Tomás Fernández Cabredo y Andrés de la Vega.

Aprobadas en 1634 las Constituciones de la hermandad, entraron á formarla todos los comediantes que llevaban dos años de ejercicio, apartando los autores ó jefes de las compañías seis reales y medio de cada representación en Madrid y seis fuera para la misa diaria y del sábado.

La fiesta de la Virgen se celebraba el 6 de Agosto, costeada con el producto de dos comedias de los corrales de la corte.

El representante que después de seis años de ejercicio enfermaba y fallecía, gozaba de asistencia, beneficios y sufragios, y sus padres ó hermanos, aunque no hubiesen pertenecido al teatro, recibían á su muerte determinados socorros.

La cofradía celebraba honras por los seis santos que aparecen como representantes: San Ginés, San Juan Bueno, San Gelesino, San Dioscoro, San Porfirio y San Agapito.

A mayor abundamiento, las compañías de representantes daban cuantiosas limosnas para los necesitados.

Aumentóse en un cuarto la entrada en los corrales, que se destinó al socorro de tanto soldado herido y enfermo como venía de la guerra.

La cómica Isabel Hernández se encerró en un convento.

Sebastián de Prado. después de asombrar con su genio artístico Italia y Francia, se hizo sacerdote y murió de una alta dignidad eclesiástica en Liorna.

Siguió la cruzada contra el teatro.

Por las Constituciones sinodales de varios obispados (Málaga, 1671; Toledo, 1682; Plasencia, 1687; Gerona, 1691; Zaragoza, 1697), se prohibieron las comedias por considerarlas *perjudiciales, torpes é inmorales.*

El clero parecía olvidar que las inmoralidades, suponiendo que fuesen ciertas, no ocurrían tan sólo en los teatros.

Felipe II, por carta al cardenal Pacheco de Toledo, arzobispo de Burgos, cuya copia exacta se halla en la Biblioteca Nacional (Códice R, 78), se quejaba, haciéndose eco del clamor general, de los excesos y pecados que se cometían en el interior de los templos, precisamente en los días más sagrados, en los de Semana Santa; ordenándole no permitiese la venta de confituras, golosinas ni conservas á la puerta de los templos, ni la celebración en el interior de las iglesias, la noche del Jueves Santo, de comidas, meriendas y colaciones; ni que las *arrebozadas* (tapadas) se quedasen velando el monumento y recibiendo las ofrendas de sus galanes, y disponiendo se colocasen luces en las partes más obscuras del templo y se nombrase una ronda de eclesiásticos y justicias que vigilasen con la mayor atención.

Eso era porque los galanes compraban *comidas regaladas*, que ofrecían á las damas que velaban el monumento, recibiendo por el obsequio el más dulce premio. Oigamos á un poeta de aquel tiempo:

«Y luego que el cucurucho
Abrí para regalarla,
Forcé la mano á besarla...
Y no me la quitó mucho.»

Por fortuna nada de esto ocurrió en los corrales de comedias.

En tiempos de los reyes Felipe III y Felipe IV hubiéronse de prohibir las representaciones en los monasterios y la *visita* á las monjas, especie de romería ó tertulia, á la que tan afectos se mostraban los galanes, y que produjeron la donosa burla de Quevedo en el *Memorial de las indulgencias á los devotos de las monjas*.

En 1647 los comediantes, deseosos de moralizar el arte dramático, elevaron al rey Felipe IV un *Memorial*, escrito por el ilustrado representante Cristóbal Santiago Ortiz, pidiendo que las compañías no pasaran del número de *doce*, pues se habían llegado á contar hasta cuarenta, formadas "por gente perdida, clérigos fugitivos y frailes apóstatas„.

D. Juan Pellicer, en una de sus notas al *Don Quijote*, dice que por los años de 1636 se habían llegado á contar más de 300 compañías, y aunque la cifra parezca exagerada, justifica la actitud de los que podríamos llamar verdaderos actores frente á esta invasión de advenedizos.

LECCIÓN XXXVII. — La vida del comediante.

No podemos resistir el deseo de copiar la hermosa descripción que el eminente publicista D. Jacinto Octa-

vio Picón hace de una compañía de representantes en el siglo XVII:

"A lo lejos, por la línea gris y polvorienta de la carretera que separa los campos de terruños secos y mieses soleadas, se ven venir las carretas de la farándula: una de ellas la ocupan dos mujeres, son la dama y la dueña, tal vez hermana y madre del bobo que arrea las cansadas mulas, mientras repasa de memoria el papel que le toca en el pasillo nuevo.

„Vienen detrás otros dos ó tres hombres; el que dirige la farándula, poeta y cómico juntamente, que camina pensando una regocijada farsa, y el que hace de viejo, y también lo es, más rendido á la fatiga que afanoso de gloria.

„En cofres y cajones traen ropas, ricos trajes de santos, reinas, magnates, hidalgos, damas y princesas, porque los que ellos visten son de grosero paño de Segovia; á la zaga del carro guardan los trastos necesarios para la comedia, el cetro de caña dorada, que así lo empuña Carlos I como *Barbarroja;* la corona de talco, que así la ciñe el Padre Eterno en los *Autos*, como Neptuno en las *loas* ó Wamba en la tragedia. Allí vienen también guardados los paños con que se forma la embocadura de la escena y la valija donde aquella pobre gente guarda los escasos ducados que penosamente gana viviendo entre miserias y representando grandezas.

„Llegan al pueblo, se albergan aquella noche en la posada, y en torno del hogar descansan entre soldados que relatan las desastrosas glorias de Flandes y labriegos que se quejan de ver mermada su cosecha con la alcabala del rey y el diezmo de la Iglesia. Algún familiar del Santo Oficio mira de reojo al comediante-poeta, adivinando en él un adversario. Algún ricacho dice lindezas á la cómica, y los chicos ríen á carcajadas los chistes con que el bobo excita su curiosidad, contándoles algo de lo que á la otra tarde han de recitar los farsantes.

„A la hora de la fiesta álzase en el corral de la posada

el tabladillo de la escena; acércanse á los corredores las mozas y encarámanse los muchachos hasta las bardas de las tapias, mientras suena el parche del tamborino llamando á los labriegos, que llegan trayendo para pagar su regocijo, quién alguna cosa que se coma ó beba, quién las mugrientas monedas de cobre con el borroso cuño de los Felipes.

„Después se representan *Las Aceitunas*, de Lope de Rueda, ó *Los Habladores*, de Cervantes, y al otro día se aleja la farándula por la línea gris y polvorienta de la carretera, dejando en el tosco lenguaje de los villanos alguna palabra culta, en su corazón algún sentimiento noble, infundiendo tal vez en aquellas almas, envilecidas por la ignorancia, el goce de la belleza artística y acaso con figuras como *El Alcalde de Zalamea* despertando en sus conciencias humilladas por el absolutismo la esperanza de la libertad y la justicia.„

Aunque por algún escritor se asegura que los representantes lucían cadenas de oro y plata, lo cual nada habría tenido de extraño, pues á su trabajo, cada día más estimado, las debían, y por más que Cervantes en tono irónico haga decir á Sancho en su admirable *Don Quijote* que era expuesto meterse con comediantes *por ser gente muy protegida*, es lo cierto que los muchos y poderosos enemigos del teatro no cejaban en su empeño, figurándose que desacreditando á las comediantas y censurando á los representantes matarían el arte escénico, es decir, que estos desgraciados censores tomaban la parte por el todo.

LECCIÓN XXXVIII. — La declamación en el siglo XVII.

La prohibición de representar mujeres y la necesidad de sustituirlas por muchachos debió ser un grave inconveniente para aquellos cómicos. Ni el hombre que

hacía de mujer podía dar á su papel los tonos dulces, tiernos ó amorosos que la obra exigiera, ni el actor encargado de representar el papel de galán podía fácilmente colocarse en la situación debida, ni el público podía ver con buenos ojos una sustitución á todas luces injusta y antinatural, que más se prestaba á la risa que á la atención.

Agréguese aquellos teatros al aire libre, aquellas representaciones en las plazas públicas, aquellas funciones dadas en las casas particulares, y se verá cómo los actores de aquellos tiempos apenas podían tener en cuenta las tan necesarias condiciones para ejecutar las obras, de la óptica y de la acústica, que en realidad no podían existir para ellos en un corral, en una calle ó en un salón.

Su acción, como su vocalización, tuvieron que ser necesariamente exageradas.

Aun luchando con tantos inconvenientes, y gracias á haberse levantado por el rey la prohibición de representar mujeres, el teatro español presenta en los siglos XVI y XVII histrionisas del mérito de María Riquelme, digna de competir — dice un autor — con las griegas y romanas, Francisca Bezón, Josefa Vaca, María de Córdoba *(Amarilis)*, María Calderón y otras varias, y actores como Gabriel Cintor, tan elogiado por Lope de Vega; Alonso de Morales, apellidado por Claramonte el *Príncipe de los representantes*, y por otros el *Maestro;* Juan Rana ó Cosme Pérez, *el comediante más gracioso que conoció España;* Pedro Navarro, del que dijo Cervantes *que no tenía igual para hacer los papeles de rufián cobarde;* Damián Arias de Peñafiel, á quien acudían á escuchar los más famosos oradores "porque en cada movimiento de la lengua anidaban las gracias y en cada acción residía Apolo", y que Benavente en una *loa* que escribió para la presentación en Madrid de la compañía de Ascanio retrata de este modo en unos versos que recitaba María Heredia:

«Que en ocupando el teatro
Arias, compañero nuestro,
....
se desclavaban las tablas,
se desquiciaban los techos,
gemían todos los bancos,
crujían los aposentos,
y el cobrador no podía
abarcar tanto dinero.»

Ignacio Cerquera y Salvador de Torres, dos graciosos que unieron el arte á la naturaleza hasta un punto increíble, y los famosos Roque de Figueroa y Sebastián de Prado, que no tan sólo lo fueron en su patria, si que también en Italia, Flandes, Portugal y Francia, con la célebre comedianta Francisca Bezón, cuyos países recorrieron en triunfo, permaneciendo en ellos algunos años y obteniendo siempre los mayores aplausos, prueba clara de que la dramática española podía ser considerada entonces como la primera de todas, merced al esfuerzo de los consagrados á tan difícil arte en la vieja Iberia.

En el siglo XVII, llamado el *siglo de oro* de nuestra literatura, la declamación, que venía fluctuando entre la natural de Rueda y la deslumbrante de Saldaña, tuvo que amoldarse á la nueva manera de escribir de los poetas.

Ni el público les pedía más, ni los cómicos podían darle otra cosa.

¿Coincidieron y se compenetraron poetas y representantes?

Es de creer que sí, por más que no sin protesta por parte de los comediantes.

Un ilustrado publicista (1) dice:

"En cuanto al método de declamación de aquellos ac-

(1) Guerra y Alarcón.

tores no podía ser otro que aquel que se amoldase á la manera de escribir de los poetas, es decir, que se dedicaría más á lo fantástico que á lo verdadero, más á deslumbrar que á persuadir, más á halagar el oído y la vista que á cultivar el corazón de los espectadores...

"Por eso el vestir, ya que no con propiedad, con todo el lujo que sus medios y los de sus protectores permitían; cierta elegancia convencional en los modales; algo de rígida majestad en ocasiones y de garbosa desenvoltura en otras para estar en la escena ó andar por ella; sanos pulmones; voz simpática y sonora y un tono agradablemente candencioso en la recitación, fueron, sin duda, requisitos de que no podían prescindir damas y galanes, por lo mismo que no se les exigían otros.„

Ciertamente, la declamación española debió ser en el siglo XVII, por efecto de las obras y del gusto del público, más presuntuosa que razonada, más altisonante que natural, más lírica que dramática.

Los comediantes procuraron ganarse la voluntad de los autores con una gran resistencia de alientos para aquellos interminables parlamentos, dándoles, á la vez, cierta severidad, y las simpatías del público presentándose con trajes lujosos y pisando la escena con extremada desenvoltura y arrogancia.

LECCIÓN XXXIX.—Cuadro de actores del siglo XVII

Josefa Vaca; María Calderón; Bárbara Coronel; María Riquelme; Ana, Feliciana y Micaela Andrade (*Las Tres Gracias* y también *Las Tenientas); María* de Córdoba *(Amarilis);* Francisca Baltasara; María de Heredia; Francisca Bezón; Manuela Escamilla; María de los Reyes; Juana Orozco; María Quiñones; Luisa Romero; Antonia Granados (la divina *Antandra);* Jerónima de Burgos; Antonia Infante; Isabel Ana; Ana de Barrios; Francisca Vallejo; Ana Muñoz; Isabel Hernández; Ana

María; Eugenia Arteaga; Manuela Antonia y Bernarda Ramírez.

Juan Bautista, Juan Jerónimo Valenciano, Alonso de Morales, Cristóbal Santiago Ortiz, Sebastián de Prado, Cristóbal de Avendaño, Sánchez, Juan Rana *(Cosme Pérez)*, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Manuel Vallejo, Francisco López, Damián Arias de Peñafiel, Diego Coronado, Treviño, Alonso de Osuna, Alfonso de la Vega, Baltasar Orozco, Damián López, Gabriel Cintor, Francisco López, José Garcés, Jerónimo Heredia, José Miravet, Lorenzo Hurtado, Andrés de Claramonte, Valdés. Porres, Aledras, Pinedo, Luis Cisneros. Ríos, Villegas y Santander (estos siete estrenaron diversas comedias de Lope de Vega y fueron muy elogiados). Manuel Coca, Francisco Alvarez, Ambrosio Martínez, Pedro de Ascanio, Antonio de Prado, Ignacio Cerquera y Salvador de Torres.

Algunos de estos actores trabajaron en el siglo anterior.

Muchos de ellos fueron autores, es decir, cabezas ó directores de compañías.

También hubo algunas comediantas autoras, entre ellas la María Córdoba *(Amarilis)*, la Isabelina, y luego Petronila Gibaja, Juana Orozco y otras.

Comediantes y autores de loas, farsas, comedias y bailes:

Alonso de Morales, Grajales, Zorita, Mesa, Rojas, Sánchez Ríos, Avendaño, Juan de Vergara, Villegas, Pedro de Morales, Castro, Carvajal y Claramonte.

Andrés Claramonte poetizaba en la Academia del conde de Saldaña.

LECCIÓN XL.—Nuevas censuras contra el teatro en el siglo XVIII.—Sus defensores.—Conducta de los actores.

Nuevas amarguras y nuevos ataques esperaban á la comedia y á sus representantes.

El clero, vista la importancia que el teatro había adquirido, y que desde sus comienzos adivinó, empleaba toda clase de armas para matarlo en los corrales y llevarlo otra vez á los templos.

Decía que á la salida y entrada de los teatros los hombres galanteaban á las mujeres, y que unas á otras se censuraban sin piedad;

Que las comedias que se representaban eran torpes y lascivas;

Que las histrionisas daban mal ejemplo á las demás mujeres con su vida relajada y con la introducción de nuevas y costosas modas, y

Que los comediantes estaban declarados infames por las leyes y sin derecho á Sacramentos por la Iglesia.

¡En fin, á las representaciones llegaron algunos frailes y clérigos á atribuir los desastres de nuestras guerras y hasta la venida de la peste, suponiéndolos como un castigo de Dios por conservarlas!

Procuremos reseñar las disposiciones que se adoptaron contra el teatro.

El año 1700 se prohibieron en la diócesis de Calahorra.

En 1729 la ciudad de Pamplona hizo voto de no permitir las comedias.

En 1734 se cerraron los teatros de Andalucía, algunos hasta el año 1789, llegando la oposición de algunos clérigos hasta negar los Sacramentos á los comediantes, lo cual no impidió que el arzobispo de Sevilla autorizase la representación de dramas religiosos en las iglesias.

En 1738 se prohibieron las representaciones escénicas en la diócesis de Huesca.

De resultas de una misión que recorrió buena parte de España, gran número de poblaciones desterraron las comedias.

El año 1748 se cerraron los teatros de Valencia.

En 1751 el marqués de la Mina, gobernador de Barcelona, escribió al obispo de Lérida que no se opusiera á las representaciones en su diócesis, recibiendo la más completa negativa.

En 1757 el padre Calatayud, en una misión que celebró en Madrid, predicó contra las comedias calificándolas de libertinas, á los representantes de infames y á los espectadores de pecadores.

El año 1777 el obispo de Orihuela elevó una representación al rey solicitando se prohibiesen las comedias en Alicante, Orihuela y Elche, lo que obtuvo, consiguiendo á los dos años la demolición del corral de Orihuela.

En 1789 fray Diego de Cádiz publicó un dictamen sobre asuntos de comedias y bailes, *para desengaño de incautos y mal instruidos*, contrario al teatro.

Poco antes en Murcia se negaron á casar á los comediantes Cristóbal Garrigó y Antonia López.

DEFENSA DEL TEATRO

Al folleto del padre Gaspar Díaz sobre las comedias contestó el excelente actor Manuel Guerrero en un importante y curioso papel impreso en Zaragoza el año 1743.

Contra la opinión de sus compañeros, se levantaron y pidieron permiso para la celebración de comedias el prior del hospital de San Juan de Dios, de Alicante; el prior del convento de San Juan de Dios, de Cádiz; el padre Gaspar Villarroel y el padre Poreé, como antes lo habían hecho el sabio Antonio de Nebrija, el obispo de Albarracín y el ilustre jurisconsulto del siglo XVII Francisco de la Cueva, los teólogos consultados por

el rey Felipe II y las Universidades de Salamanca y Coimbra.

Siguieron publicándose en Madrid, Sevilla, Murcia y otras poblaciones diversos libros y folletos en defensa del teatro.

Uno de los más notables fué, sin duda, el que apareció en 1781 con el título de

A la Majestad Católica de Carlos III nuestro señor, rendida consagra á sus reales pies sus voces desde su retiro la Comédia.

Después de recordar las muchas obras escritas por sacerdotes, decía:

"En la comedia tienen vinculados sus piadosos socorros los hospitales y muchas personas de obligaciones los cortos alimentos de que se mantienen; de las partes que les toca los representantes distribuyen los días que se presentan más de la tercera parte de lo que ganan de limosnas. ¡Mucha ternura le motivara al que culpa la comedia si viera los repartimientos que salen de ella!„

Gran razón tenía el anónimo autor del folleto.

El mayor, casi el único ingreso de los hospitales era el producto de los adquileres de los corrales y de las representaciones, y matar el teatro valía tanto como matar á los enfermos y los pobres.

Y conste que nada decimos de los autores, de los representantes y de los centenares de familias que viven á la sombra y de los productos del teatro.

Veamos cómo respondían los comediantes á esos ataques y censuras.

El año 1762 crearon otra cofradía denominada *Hermandad del Socorro del Santísimo Cristo de la Piedad* y *Nuestra Señora de la Concepción*, sita en su misma capilla de la Virgen de la Novena. En sus Constituciones, aprobadas por la autoridad eclesiástica, exigían, para pertenecer á ella, ser cofrade de la de la Novena, y obligarse á defender la Concepción Inmaculada

por juramento prestado ante la autoridad eclesiástica de la población en que iba á representar.

Esto en cuanto á lo religioso. Pasemos á lo benéfico.

En 1764 el actor Nicolás de la Calle creó la Enfermería hospital para cómicos pobres que tantos bienes debía reportar.

LECCIÓN XLI. — Disposiciones y reglamentos sobre el teatro. — El cantante «Farinelli» y la ópera.

El año 1725 el rey Felipe V, después de consultar á los hombres más doctos de la Universidad de Alcalá y al obispo de Guadix, permitió las representaciones á condición de que las comedias, tonadillas, sainetes y bailes pasasen á la censura del juez eclesiástico, aunque ya se hubiesen ejecutado; que hombres y mujeres estuviesen separados en el teatro; que se retirase el primer banco del escenario y se colocase una tabla para que no se pudiesen ver los pies á las cómicas; que fueran hombres y no mujeres los que vendieran frutas en el teatro; que nadie, salvo los comediantes y empleados, pudiese entrar en el vestuario; que las funciones empezasen en el invierno á las dos y media y en el verano á las cuatro, y que si una cómica tenía que salir de hombre en alguna comedia lo hiciese con basquiña que la cubriese hasta los pies.

Nuevo reglamento dado á los teatros por el rey don Fernando VI:

"Que no se permita á los hombres pararse, ni antes ni después de la comedia, en las puertas del vestuario, ni de las localidades de las mujeres; que en las puertas no haya vendedores de agua, y el que se permita dentro sea hombre religioso y de buenas costumbres; que no se fume; que en los *aposentos* (palcos) no haya celosías altas, ni se permita en localidad ninguna embozados ni tapadas; que el autor — jefe de la compañía — sea res-

ponsable de cualquier falta, y que el alcalde no tolere repetición ninguna.„

Además se disponía que las compañías llamadas *de la legua* no pudieran funcionar en pueblos que no distasen diez leguas al menos de la corte.

El año 1765 el corregidor D. José Antonio de Armona dictó unos Reglamentos regulando las obligaciones del autor, á quien se señaló 14.000 reales de sueldo, quitándole los demás emolumentos que venía disfrutando, y del guardarropa.

En verano tan sólo se representaba los domingos y algunos días festivos (1767).

El año 1768 empezaron las compañías á dar representaciones por las noches, repartiéndose los cómicos las utilidades.

La música conquistó de pronto un lugar preeminente.

Llegó á Madrid, procedente de Londres, el famoso cantante Carlos Broschi *(Farinelli)*, quien tuvo la suerte de distraer, con sus bellos cantos, la incurable melancolía del rey Fernando VI, obteniendo del monarca la dirección del teatro del Buen Retiro, en el que se instaló una gran compañía de ópera en cuya traída de artistas, sueldos de éstos y aparatos de las obras se gastaron sumas enormes.

LECCIÓN XLII.—Reformas y disposición de los teatros de Madrid.

Sobre la fuente y el lavadero de los *Caños del Peral* levantaron en 1704 unos cantantes ambulantes un escenario de tablas, con un toldo por techo; en 1708 funcionó allí una compañía de *trufaldines;* en 1713 le adquirió el Ayuntamiento, y en 1738 se alzó uno nuevo para una compañía de ópera.

En 1743 se levantó el de la Cruz, á costa de la Villa, por el arquitecto Sr. Rivera.

En 1745 se edificó el del Príncipe, inaugurándose con la zarzuela *El rapto de Ganimedes.*

Los teatros de Madrid (1) eran unos grandes corrales á cielo abierto, con tres *corredores* alrededor, divididos en tablas á corta distancia, que formaban los *aposentos* (palcos), uno muy grande y de mucho fondo enfrente de la escena, en el cual se alojaban las mujeres y se llamaba *cazuela;* debajo de los corredores había las *gradas,* que tenían en su parte inferior una fila de asientos llamada *barandilla,* y en la de arriba otro espacio llamado *corredor,* que también se llenaba de espectadores.

En el piso del corral y frente al escenario cuatro filas de asientos, cada una con 18 llamadas *lunetas,* y detrás el *patio,* ocupado principalmente por los mosqueteros, en pie.

Los tres órdenes de palcos se llamaban de *primero, segundo* y *tercer* suelo.

En el último había otro más grande, situado sobre la cazuela, llamado *tertulia,* ocupado por clérigos y gente seria.

Al nivel de la *barandilla* y unidos al proscenio se alzaban dos palcos laterales, llamados por su forma y lugar *faltriqueras* ó *cubillos*, que á pesar de lo incómodos se veían muy solicitados por los amigos de los cómicos.

La escena era proporcionada á la sala y las decoraciones de indiana ó damasco antiguo, salvo en las comedias llamadas *de teatro*, en que se subían los precios y se ponían bastidores, telones y bambalinas pintados.

Cuando empezaba á llover corrían á la parte alta un toldo, y si arreciaba, los espectadores se acogían á la parte baja de las gradas, debajo de los corredores, ó se suspendía el espectáculo.

Costaba la entrada de los hombres 11 cuartos y 20 la

(1) Moratín-Cambronero.

de las mujeres; la luneta y los bancos de *barandilla* 4 reales, la *tertulia* 2 ½, el asiento de los *cubillos* 6 reales, los *aposentos* ó palcos 32, 22 y 16, respectivamente.

Los *aposentos* ó *palcos* los ocupaba la aristocracia. Primeramente tuvieron celosías, que luego se suprimieron.

En 1768 el conde de Aranda dispuso que las mujeres que á ellos concurrían se quitasen la mantilla ó por lo menos la apartasen del rostro.

Las lunetas tenían los asientos de badana encarnada y los respaldos de angulema, pintada la madera de color de porcelana, y en el centro del respaldo un tarjetón con el número correspondiente.

DISTRIBUCIÓN DEL ESPECTÁCULO

El primer acto de la comedia, un entremés y una tonadilla; el acto segundo, un sainete y otra tonadilla; el tercer acto y un baile.

No hay para qué decir la distracción, la discordancia, la falta de unidad é interés que resultaba de esta mezcla exótica...

REFORMAS EN LOS TEATROS POR EL MARQUÉS DE GRIMALDI Y EL CONDE DE ARANDA

El marqués de Grimaldi, ministro de Estado (1764), abrió teatros en los Sitios Reales, donde se representaron tragedias y varias comedias traducidas del francés, sin duda porque su excelencia no pudo sustraerse á las aficiones adquiridas en París durante su embajada.

En estas representaciones, dice un autor, se mejoró la escena, los trajes y la declamación, purgándola en parte de los vicios y extravagancias reinantes, peculiares á los actores de entonces.

Desde el año 1766 el ilustrado conde de Aranda hizo sacar la música—compuesta de cinco violines, dos trom-

pas, dos oboes, un fagot y un contrabajo—de detrás de las cortinas al escenario; suprimió los paños ó cortinas que figuraban decoraciones, é hizo construir éstas con telones pintados para representar á diario, que hasta entonces no las había más que una docena de veces en el año para las comedias llamadas *de teatro,* en las que se subían los precios; mejoró los locales de los teatros; sustituyó por coches las sillas de manos de las cómicas que á tantos disgustos las exponían, logrando que los cómicos empezasen á vestir las obras con alguna mayor propiedad.

Un grave defecto tuvo: sobrado afecto á las cosas de Francia, creó en Aranjuez una academia de declamación con maestros franceses, y por director á Mr. Luis Azema Reynard, *director técnico de los teatros de Madrid,* con 24.000 reales. No logró Mr. Reynard, porque era imposible, enseñar á representar las damas de Lope, los caballeros de Calderón, los galanes de Alarcón, ni los graciosos de Rojas y Cañizares, ni los pícaros de Benavente; lo único que logró, retrasando así el avance de nuestra declamación, fué que muchos de nuestros actores, al recitar los alejandrinos franceses, convertidos en endecasílabos españoles, adoptasen un continente frío, un tono de voz insoportable, unos gestos insufribles y unas actitudes que parecían de academia. ¡Y gracias que la tal escuela duró poco sus estragos entre nuestros actores no fueron mayores!

No desapareció del todo, desgraciadamente, la mala forma del espectáculo, ni la impropiedad en los trajes, según veremos.

Al terminar la primera jornada de la comedia se ejecutaba un entremés y luego una tonadilla; después la segunda jornada, seguida de un sainete y de una tonadilla; por último, la tercera jornada y un baile.

Semejante falta de unidad destruía el efecto de las obras é imposibilitaba á los actores ponerse en situación.

Como el tiempo apremiaba no era extraño ver salir en el entremés al alcalde de Polvoranca con montera de paño, guirindola de festón y coturno griego, dice Moratín.

No causaron menor daño á nuestra escena los enconados bandos de *chorizos, polacos* y *apagadores,* partidarios unos de la compañía del teatro del Príncipe y los otros de la Cruz y de los Caños del Peral, que, dándose aires de inteligentes, cuando á su frente tenían los *chorizos* al maestro herrero Tusca y los polacos á un fraile apellidado el P. Polaco, no profesaban más ley que su capricho ó sus simpatías.

Es fama que el fraile franciscano P. Marcos Ocaña, vestido de seglar y sentado cerca del escenario, tiraba grageas á las cómicas, y en voz alta decía chistes á los cómicos, que el público acogía con aplausos.

LECCIÓN XLIII. — La literatura dramática en el siglo XVIII.

El teatro, que había subido á la mayor altura con el rey Felipe IV, sufrió terrible caída con la regencia de su esposa D.ª Mariana de Austria y con el encumbramiento de su hijo Carlos II el *Hechizado.*

De 1700 á 1750, ¡casi medio siglo!, la escena, por efecto de las guerras, de la miseria pública y de la enemiga del clero, vióse casi proscrita y abandonada, y sólo dos autores, D. Antonio de Zamora y D. José Cañizares, hicieron laudables esfuerzos para sostenerla, esfuerzos inútiles, pues tan difícil como el P. Isla creía hallar un buen predicador y el Sr. Torres Villarroel un catedrático ilustrado, resultaba encontrar un buen autor de comedias.

Moratín y otros autores se lamentan del abatimiento de nuestro ayer rico y floreciente teatro, entregado á manos de Scorti de Argón, Añorbe, Urrutia, el sastre

Calvo y Vela, Gerardo Lobo, Oviedo y algunos más de tristísima recordación.

En 1714 escribieron:

D. Tomás Genis, autor de *Los triunfos de Felipe V y glorias de Gabriela.*

D. Juan de Vera y Villarroel, del drama *Felipe V en Italia.*

D. Rodrigo de Urrutia, del titulado *Rey decretado del Cielo.*

Luego D. Melchor Fernández de León, D. Diego de Torres, D. A. Téllez Acebedo, D Bernardo Reinoso, D. Antonio P. Fernández, fray Juan de la Concepción, que resultaron tan malos poetas como autores dramáticos, pues basta leer los extraños y kilométricos títulos de sus obras para considerarlos así.

Despúes de publicar el ilustrado D. Ignacio Luzán (1736) su *Poética*, en la que indicó la conveniencia, con mejor intención que resultados, de traducir á nuestro idioma algunas comedias extranjeras, tarea que él propio inició con *La razón contra la moda*, traducida de la de Mr. Chausée, aparecieron *Virginia* y *Ataúlfo*, de D. Agustín Montiano; *Athalia* (traducción de Racine), de D. Eugenio Llaguno; *Cinna* (traducción de Corneille, del marqués de San Juan, y las tragedias *Lucrecia*, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno*, con la comedia *La Petrimetra*, originales de D. Nicolás Fernández de Moratín.

Después, y ya en el reinado de Carlos III, aparece D. Pablo Olavide con las tragedias *Celmira* é *Hipermnestra,* D. Juan López Sedano con la de *Jahel,* D. José Clavijo y Fajardo con la de *Andrómaca,* Jovellanos con *Munuza* y el drama *El delincuente honrado* y D. Vicente García de la Huerta con la magnífica tragedia *Raquel ó la judía de Toledo.*

Más adelante:

D. Francisco M. Nifo; D. Manuel F. Labiano; Fermín Rey; el comediante Luis Moncín; D. Antonio Vallada-

res de Sotomayor, autor de *El vinatero en Madrid;* D. Vicente Rodríguez de Arellano; D Gaspar Zabala; D. Luciano Francisco Comella, y D. Cándido M. Trigueros.

Desde 1760 venía siendo un lugar común entre los autores dramáticos reformar el teatro proscribiendo á nuestros grandes poetas del siglo de oro, así como á Zamora y Cañizares, protegiendo á los autores que escribiesen tragedias y comedias á la francesa, ajustando la declamación al gusto de los franceses; y si no lo lograron tan pronto como deseaban, y si su triunfo no fué tan completo como los galoclásicos querían, debióse á los cómicos, que se negaban á complacerlos, asegurando que ni las tales obras, ni la declamación francesa eran ni podían ser del gusto de nuestro público.

Dióse el caso en el siglo XVIII de traducir las obras de Corneille, Racine y Molière, sin pensar sus traductores que muchas de ellas pertenecían á Guillén de Castro, Alarcón y Moreto, de quienes las habían tomado los autores franceses.

El 11 de Noviembre de 1799 dictóse una Real orden encargando á una Junta, creada exprofeso, la reforma del teatro, prohibiendo á los actores ser árbitros de la elección de obras y creando seis premios: el primero, segundo y tercero, consistentes en medallas de oro y el privilegio de exigir por diez años un 3 por 100 del producto de todas las entradas en todos los teatros fijos del reino los compositores de tragedias y comedias originales, con las cuales se formaría, con el título de *Teatro nuevo español laureado,* una colección; y el mismo privilegio, sin las medallas, á los autores de piezas originales que no aspirasen al premio y fuesen admitidas en los teatros de Madrid, formándose con ellas otra colección llamada *Teatro nuevo español.*

Los traductores tenían el mismo derecho hasta que el número de los originales fuese suficiente.

LECCIÓN XLIV.—Prohibición de los Autos y los entremeses.—Los «cuatro».—«Princesas».—La tonadilla.

Los *Autos sacramentales,* que ya no se ejecutaban en las plazas públicas y sí en el teatro, fueron prohibidos por *irreverentes* de orden del rey Carlos III (1765); tan irreverentes, que en uno de ellos salía San Pablo con una espada enseñando á esgrimir á la Magdalena; en otro se decía que la Samaritana había vivido en la calle del Pozo, y en otro se afirmaba que Jesús había muerto en Madrid en la calle de las Tres Cruces.

En el año 1780 se suprimieron, á petición de los autores de ambas compañías (Martínez y Ponce), los entremeses llamados de *trullo,* y, en general, todos ellos, porque hasta la parte menos ilustrada del público los rechazaba, cantándose la tonadilla en el primer intermedio.

Los *cuatro.*

Dióse este nombre, dice nuestro amigo Cambronero, á una composición musical cantada á cuatro voces, que se empleaba desde muy antiguo para abrir las funciones de los teatros.

Princesas.

Eran unas coplas sueltas que cantaban en el segundo intermedio de la comedia las actrices apellidadas damas de música.

Prohibidos los bailes, el año 1780 volvieron á permitirse (boleras, polos, seguidillas y jotas) por iniciativa del maestro Sebastián Cerezo.

Algún tanto olvidada la tonadilla, de la que dijo Iriarte ser "chanzoneta vulgar, breve y sencilla", no tardó en alcanzar gran popularidad.

En 1740 le añadieron un estribillo, sonsonete ó voces nuevas, como en las tituladas *El galapaguito, El reloj de San Fermín* y *El herradorcito.*

En 1745, dice Cotarelo, vino á la compañía de Parra un actor llamado José Molina, que con la guitarra cantaba estas piececillas.

Luego las compusieron Coradini, Enebres, Ferreira, Guerrero y Luis Misón, que introdujo las tonadillas con argumento. La primera, compuesta para las fiestas del Corpus de 1757, eran los amores de un gitano y una mesonera.

En 1761 D. Pablo Esteve compuso la primera tonadilla á dúo.

Cantábanse solamente en las funciones llamadas *de teatro*, pero desde 1767, en que se introdujo la orquesta diaria, ya las tonadillas á dúo, á tres y á cuatro pasaron á las ordinarias con asuntos diversos.

La primera que las cantó fué Teresa Garrido.

El público las exigía de cada día más artificiosas y satíricas, y como los músicos de las compañías no podían pagarlas, la Junta de teatros acordó fueran 40 en el año, y de ellas 10 nuevas, pero todas buenas, supliendo las que no agradasen.

LECCIÓN XLV.—El sainete.—D. Ramón de la Cruz. D. Juan González del Castillo.—Otros saineteros notables.

El sainete.

Cierto que es una composición breve y de carácter jocoso, pero en su fondo y entre chistes y risas semeja un fiscal que acusa á toda una sociedad por sus feas costumbres y sus torpes vicios, por la debilidad de su carácter, por las demasías de su lenguaje y por su falta de moralidad.

El sainete encierra el chiste, la filosofía, la reflexión, la risa y el llanto.

Después del apogeo que el sainete tuvo en el siglo XVII, decayó notablemente en tiempos de Calderón y en la primera mitad del siglo XVIII.

Quizá á ello contribuyó la muerte del célebre autor de sainetes Quiñones y Benavente.

A mediados del siglo XVIII aparece D. Ramón de la Cruz logrando encauzar, dice el Sr. Cotarelo, el gusto del público, echando los cimientos para la reforma de nuestro teatro, sirviendo de preparación sus sainetes al reformador D. Manuel Bretón de los Herreros.

Oigamos al Sr. Hartzenbusch:

"Cruz tiene la gloria de haber desenvilecido el sainete, convirtiéndolo en un espectáculo digno de un pueblo culto...

„Sus cuadros eran el espejo de la sociedad en que vivía, la verdad misma.„

D. Agustín Durán:

"Los sainetes de D. Ramón de la Cruz pueden dividirse en tres clases: los de asuntos propios de la verdadera comedia, los de asuntos puramente ideales y los que presentan las costumbres y hábitos del pueblo.„

D. Carlos Cambronero:

"Cruz verificó una verdadera revolución en el sainete.

„Muchos le imitaron, pero ninguno llegó á su altura.„

Sus sainetes tomaron el carácter de lo que hoy llamamos comedias en un acto, como *El oficial en marcha* y *Los dos libritos.*

Entre otros méritos tiene D. Ramón de la Cruz el de habernos dado á conocer distintos géneros de sainetes, los de costumbres, los que encierran el carácter de parodias y otros que podríamos llamar de costumbres teatrales en que, como las loas antiguas, presenta á los cómicos representando con sus mismos nombres.

Mal haría quien juzgase á D. Ramón de la Cruz tan sólo como un escritor de sainetes, como un autor festivo.

D. Ramón de la Cruz se dedicó, desde muy joven, al estudio de la filosofía y la literatura, en las que sobresalió extraordinariamente, tuvo á su cargo una cátedra

de filosofía, fué recibido en la Academia de poesía y buenas letras de Roma, titulada de los Arcades, y dió al teatro muchos dramas, comedias y zarzuelas.

D. Juan González del Castillo, el sainetista más famoso después de Cruz, no se limitó tampoco á escribir sainetes, pues compuso diversas obras teatrales, todas muy estimadas. De sus más graciosos sainetes citaremos *El soldado fanfarrón* (cuatro partes); *El payo de la carta*, *La varita de virtudes, Los palos deseados, Los zapatos, El gato,* hasta más de 40.

Sigue D. Luciano Francisco Comella con *La burla de las modas*, *La pradera del Canal*, *El corralón* y *El violento universal,* en que quiso desquitarse de las sátiras de Moratín.

Luis Moncín, actor y autor, con pujos de erudito y reformador. Muchos de sus sainetes parecen parodias de comedias de Calderón. Tiene *Los dos viejos, el uno llorando y el otro riendo*, *El engaño descubierto, Las falsas apariencias*, *Los malos criados*, *La noche de las aventuras*, *El novio mujer* y *La tienda de albarderos.*

Antonio Valladares y Sotomayor.— *El castigo del avaro, La boda á la moda* y *Los criados embusteros.*

Manuel Fermín Labiano. — *La crítica*, *El chasco de los viciosos* y *El teatro en el jardín.*

Fermín del Rey.—*La comedia de repente, El hábito no hace al monje, El casamiento y el novio, Los tres sacristanes* y *Las argucias desgraciadas.*

Gaspar Zabala y Zamora. — *Las besugueras*, *El confitero* y *La vizcaína.*

José de Concha. — *El manchego en Madrid*, *El amigo más á tiempo* y *Los accidentes de una fiesta ó el jugador de manos.*

Félix Cubas, actor y autor. — *La vuelta del presidiario ó la boda del yesero*, *La casa de posadas ó la posadera chasqueada* y *La sastra celosa.*

María Rosa Gálvez. — *Un loco hace ciento.*

José Landeras.—*El tío Gil, El zurrador* y *La nochebuena en un bodegón.*

Juan Máiquez.—*Los gansos* y *La competencia de oficios.*

José Orozco.—*Las costumbres de estos tiempos.*

José Calvo y Barrionuevo.—*El cirujano de Villaverde* y *La casa de los estafadores.*

Manuel Pozo.—*Las ferias, Los petrimetres burlados* y *Cómo han de ser los maridos.*

Vicente Rodríguez de Arellano.—*El esplín* y *Domingo* (monólogo).

LECCIÓN XLVI.—Literatos y artistas.

Por esa relación íntima, por esa unión estrecha, por ese cariñoso maridaje que une al autor y al actor, la primera mitad del siglo XVIII no cuenta con poetas ni con artistas; falta el uno y falta el otro.

Desde 1760, desde que escriben D. Nicolás Moratín, D. Ramón de la Cruz, D. Vicente García de la Huerta, D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos, Meléndez Valdés, D. Tomás Iriarte, D. Luciano Francisco Comella—más desgraciado que mal literato—y el ilustre don Leandro Fernández Moratín, que, á pesar de su exagerado clasicismo, marca al teatro español con su admirable obra *El café ó la comedia muerta* el rumbo que debía seguir; desde que estos notables autores, repetimos, empiezan á escribir sus bellas obras, empiezan á salir y brillar artistas del mérito de María Lavenant, *la Tirana,* María de la Huerta, la Ibáñez, la Figueras, y cómicos de la valía de Antonio Robles, Miguel Garrido, Joaquín Caprara, Manuel García Parra, Mariano Querol, José García Ugalde, Luis Moncín y otros.

Es indudable que no hay actor sin autor; el uno llama al otro y los dos se completan. Con un buen papel es difícil que un actor no se haga aplaudir. Con un buen actor es difícil que una obra no agrade al público.

Desde mediados del siglo XVIII la declamación española tiende á progresar, con diversas alternativas.

Los partidarios de *cortar bien el verso* (especie de rengloneo insoportable), de *romper cortinas* (las que cerraban el fondo del escenario y por las cuales salían los actores) y de *pisar bien las tablas* (andar por la escena con cierta majestad y arrogancia) fueron disminuyendo.

Del primer actor Nicolás la Calle, decía un crítico en 1764:

"La Calle, en lugar de utilizar sus buenas dotes naturales, autoriza aquella declamación afectada que tanto privó entre nuestros cómicos del sexo fuerte y del género serio hasta los tiempos de Robles y Manuel de la Torre, y que Máiquez debía desterrar de una vez.„

Otro escritor decía de él:

"Colgaba el bastón del cuarto botón de la casaca, se calzaba majestuosamente un guante y luego el otro, y después de estirarse la chorrera empezaba á cabecear y manotear como un azogado.„

En el periódico *El Bufón de la Corte* se leía en 1767:

"Regularmente nuestros comediantes afectan una boca adamada y petrimetramente redondita, por donde sale la voz encañutada; los ojos vacíos de expresión; los brazos parecen ajenos al sujeto que habla, pues tan mal se hermanan con lo que sale de su boca; una voz cansada, más dulce que borraja en almíbar, afeminada y melosa, que no tiene más cadencia, primor y armonías que su maldita monotonía.„

Vese, por lo que dejamos copiado, que nuestros cómicos habían pasado de las exageraciones de las obras clásicas á una insulsez y frialdad intolerables.

LECCIÓN XLVII. — María Lavenant.

En 1760 realiza una mujer el progreso de nuestra declamación, la joven actriz valenciana María Lavenant.

Empieza en Madrid con sainetes, entremeses, *bailes de abajo* y las coplas sueltas llamadas *princesas*, que cantaban en el segundo intermedio las mujeres de las compañías, de cuarta dama abajo.

Aunque pareció más notable en lo jocoso, como género más conforme á su carácter festivo, bien pronto demostró que su talento sabía expresar por igual todas las pasiones del ser humano.

De la ejecución por María Lavenant de *El médico de su honra* decía D. Francisco María Nifo:

"Fué la acción del quebranto tan bien formada, que ó yo soñaba ó vi arrasarse en lágrimas sus dulces ojos. Mucho imperio tiene esta mujer sobre su corazón, pues le maneja como quiere y le lleva adonde los más difíciles y fuertes afectos la conducen.

„Si su compañero Nicolás la Calle fuese tan mesurado como ella en los movimientos exteriores y tan expresivo en manifestar los internos, formarían ambos un dúo portentoso y de mucho honor para nuestro teatro.„

En el drama *El parecido de Rusia* — refundición de *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* —, drama mediano, pero con algunas situaciones interesantes, en la escena en que sacan á Mauricia del panteón, María Lavenant fingió de tan asombroso modo los sustos y terrores de la muerte, que produjo la más honda sensación en los espectadores.

De la representación del drama *El negro más alevoso y pirata del honor* decían:

"Las acciones, los suspiros, los atropellados movimientos del corazón, y, en fin, todos los ademanes de la pena que excita en los espíritus nobles el horror de verse ajado de la infamia, los manifestó con admirable propiedad. De modo que hizo aquí la nueva dama cosas que pudieron aprender las antiguas.„

Otro autor escribía:

"La naturaleza ha favorecido á María Lavenant con un genio adecuado para la representación de todos los

afectos; en los suaves, muestra toda la serenidad del placer, y en los fuertes, ejecuta los arranques violentos con todos los sobresaltos de la emoción.„

Deseosa de probar sus fuerzas en todos los géneros, ella, que lo mismo había ejecutado el sainete que la comedia clásica, el entremés que las obras de figurón, decidió ejecutar la tragedia, representando, entre otras, *A buena esposa mejor hija;* la *Necepsis*, arreglada de una ópera italiana por D. Cándido María Trigueros, repitiéndola diez y ocho veces; *El héroe de la China*, tragedia arreglada de la de Metastasio, y la *Andrómaca*, de Racine, traducida por D. José Clavijo y Fajardo.

Estas tentativas del teatro neoclásico no fueron muy del agrado de la mayoría del público, que las toleró "por la maravillosa ejecución de María„.

Desgraciadamente María Lavenant murió en el apogeo de su gloria y en la flor de su juventud el 1.° de Abril de 1767, á los veintiséis años de edad, siendo sepultada en la iglesia de San Sebastián, como había dispuesto.

Aquella mujer, que, según los mejores escritores de la época, fué muchas veces al teatro amagada de accidentes, *por no faltar al agrado del público* – decía con angelical sonrisa —, y que pocas, muy pocas horas antes de morir, aun estudiaba los nuevos papeles que debía representar, revolucionó la escena española.

La *naturalidad* y la *verdad*, tan preciadas luego por los principales críticos y los más eminentes actores, tuvo en ella su más legítima representante, su más ferviente devota, y con ella empezaron á brillar en la escena española.

Incomparable y grande la llamó Moratín.

Reina del teatro D. José Cadalso.

Digna de mencionarse entre las primeras actrices antiguas y modernas Signorelli.

Al morir gritaba el público y con razón:

¡Murió la gloria del teatro!

Aunque tras ella vinieron María Ignacia Ibáñez, una *actriz maravillosa*, que se extinguió en la flor de la juventud, y María Josefa Huerta, también muerta á los veintiún años, legando el *recuerdo de su admirable representación*, y Josefa Figueras, á la que Moratín llamó la *gran Figueras*, es lo cierto que de María Lavenant aprendieron mucho de cuanto ejecutaron (1).

LECCIÓN XLVIII.—La Tirana.

María del Rosario Fernández debió el sobrenombre de *la Tirana* á su marido Francisco Castellanos, que hacía en los dramas el papel del *tirano*.

Nació en Sevilla el año 1755. Estudió en un colegio de declamación á la francesa, fundado en aquella ciudad por D. Pablo Olavide, gran admirador del teatro francés.

Recomendada por éste vino á Madrid y entró en la privilegiada compañía de los Sitios Reales (1773) que dirigía otro neoclásico, D. José Fajardo Clavijo, compañía que, creada por Grimaldi, disolvió Floridablanca el año 1777.

Bien pronto comprendió *la Tirana* que ni la declamación francesa era la verdadera, ni menos era del gusto del público, y adoptó, según dice Moratín, "un estilo fantástico, expresivo, rápido y armonioso„, obligando al auditorio á que aplaudiese "la nobleza de sus actitudes, su animado semblante, el incendio de sus ojos andaluces, su buen gusto y su magnificencia en trajes y adornos„.

El mismo Moratín la dedicó una poesía de la que copiamos un trozo:

(1) Para escribir las biografías de María Lavenant, *la Tirana* y Máiquez, hemos tenido muy presentes los admirables estudios que el señor Cotarelo ha hecho de tan eminentes artistas.

«¡Qué honesta, si declaras
La pasión que te vence,
O imaginando celos
Tu risa desvaneces!
¡Qué airada, qué terrible,
Cuando en acentos breves
Al atrevido amante
Su desatino adviertes!..
....
¿Qué espíritu te agita?
¿Qué deidad te conmueve?
¿Quién con serenos ojos
Puede escucharte y verte?»
....

¡Gran triunfo fué el de *la Tirana,* no al hacerse aplaudir del público tan entusiasta de la declamación genuinamente española, sí de Moratín, tan partidario de la escena francesa.

La Tirana siguió estudiando y ganando nuevos lauros.

En *Talestris,* reina de Egipto, tragedia de Metastasio, traducida por D. Ramón de la Cruz, en que juegan los más opuestos afectos, el de fidelidad conyugal, el de piedad femenina, el de furor al sentir herido el amor maternal, reflejó estos conflictos con tal fuerza de expresión artística que sus contemporáneos la citan como un modelo de actrices.

Había representado las obras de nuestros clásicos, dando el mayor vigor á aquellas hermosas obras, produciendo el mayor entusiasmo al representar *El mayor monstruo los celos* y *También hay duelo en las damas.*

En el drama *Dios protege la inocencia,* el pasaje de querer besar la mano de su rey y marido lo ejecutó con tal ternura y tanta verdad que produjo un alboroto, elogiándola por igual sus apasionados y los partidarios de María Bermejo, que, educada en la escuela francesa de

Aranjuez, era la representante en nuestra escena del neoclasicismo.

Uno de los periódicos más populares y leídos decía de *la Tirana:*

"Su presencia gallarda, el movimiento de sus ojos, acorde con sus acciones, la eficacia y viveza en el decir, infunden en los espectadores sus mismos sentimientos.

„¡Cómo domina el teatro y la tragedia! ¡Qué coloridos tan finos y patéticos en el dolor y las calamidades!„

Decidida á probar todos los géneros representó *La locandiera*, de Goldoni, traducida por el Sr. López Sedano con el título de *La posadera feliz*, y su talento, tan maravilloso y flexible, la hizo obtener un nuevo triunfo presentando las sutilezas, los mimos, las dulces frases, los tiernos suspiros que la encantadora Liseta pone en juego "para rendir la voluntad de aquel cerril caballero que se jactaba de ser invulnerable á los tiros femeninos„.

LECCIÓN XLIX. — La declamación en el siglo XVIII.

A fines del siglo XVIII los partidarios de la escuela francesa habían logrado se estableciera en Aranjuez una Academia de declamación con maestros franceses, que ya vimos duró poco.

Algunos, pocos, de nuestros cómicos se aficionaron á aquella declamación fría y altisonante.

María Bermejo quiso ser la rival de *la Tirana.*

Educada en la Academia francesa de Aranjuez, tenía muchos partidarios entre los neoclásicos.

Para igualarla, ya que no vencerla, faltábale, según *El Duende de Madrid:*

"La universalidad que se necesita para hacer una actriz completa.

„El papel tierno y conmovedor, añadía, no le cuadra;

la flexibilidad de voz para los distintos afectos es ninguna. El furor y la intrepidez de la mujer colérica ó bulliciosa no existe; la constancia para salvar un carácter se la olvida.

„Sólo se advierte en ella una natural destreza para manifestar una soberanía desmayada ó compungida.„

Era la escuela francesa lánguida, fría, monótona, que en fuerza de querer ser preceptista y maestra, resultaba una discípula tonta, desmañada, insoportable, que en muy poco estuvo, por las altas personalidades que la apoyaron, que no concluyese con la Talía española.

En la lucha entablada entre la escuela neoclásica y el alma nacional, entre la declamación fría y altisonante de los franceses y la brillante y elevada de los españoles, María Lavenant; *la Tirana;* Rita Luna; Robles; Martínez y el gracioso Miguel Garrido—nacido en Madrid en 1745, y que desde 1773 figuró en las compañías de los teatros *imitando del modo más fiel la naturaleza* —, así como algunos otros, salvaron el arte español, el verdadero arte, marchando con paso firme y seguro por el camino de la verdad escénica y la naturalidad artística.

Esto sin embargo, continuaba el amaneramiento ridículo, la declamación afectada, el hablar enfático, las entonaciones exageradas, la falta de propiedad en los trajes y las decoraciones.

¿Era toda la culpa de los actores ó en ella tenía una buena parte el público, á quien esa representación agradaba?

Las actrices que dejamos citadas lucharon valientemente por sacar el arte dramático de las rutinas y del mal gusto existente, ayudadas por algunos actores, pero ni ellas por ser mujeres, ni ellos por carecer del nombre y de la autoridad necesaria, pudieron imponerse.

El primer actor Antonio Robles fué un digno compa-

ñero de *la Tirana*. Su buena figura natural, su oportuno modo de variar los tonos, su declamación verdadera fueron generalmente elogiados. Tan sólo se le criticaba por D. Cándido María Trigueros el no saber graduar bien los pasajes, ni modular la voz como era debido. Su verdadero nombre era D. Manuel Bihuesca.

De Eusebio Martínez se elogiaba, igualmente, la habilidad artística, y si bien el *Diario de Madrid* (1788) le criticó por haber sacado unos magníficos bigotes representando á Temístocles, Trigueros demostró que con menos propiedad que los españoles vestían los actores franceses é italianos.

Y conste que María Lavenant y *la Tirana* se hicieron hasta autoras ó cabezas de compañías, imponiéndose á muchos hombres.

Pero esto sólo tenía valor en el terreno privado.

Era precisa una revolución completa en nuestra escena, y para poder realizarla se necesitaba un genio artístico y un carácter de hierro.

Semejante gloria estaba reservada á un talento superior, al gran actor D. Isidoro Máiquez.

LECCIÓN L. — Importancia de la mímica.

La mímica es el arte de hacer sensibles, por la imitación, á los ojos de los hombres reunidos en un teatro, los gestos y acciones de las personas.

Entre los antiguos sirvió para representar la figura del personaje puesto en escena, colocándose el actor la máscara que le retrataba.

Es también el arte de hablar á los ojos sin el auxilio de la palabra y de la escritura, por medio de los movimientos y las actitudes del cuerpo, arreglados á ciertas leyes ó convertidos en signos convencionales.

Por la mímica se transmiten las ideas á los sordomudos.

Es, en fin, lo que un autor ha llamado el ***arte de hablar sin lengua.***

Fernando Berthiser clasifica los signos naturales en tres clases:

Primera. Común á todos los seres animados, petición de ayuda ó socorro, ciertos cantos ú otros medios empleados por hombres y animales.

Segunda. Expresiones fisionómicas, donde se pintan las emociones del corazón y las operaciones del entendimiento, la alegría, tristeza, temor, esperanza, meditación y recogimiento.

Tercera. Peculiar á los sordo-mudos, el modo de señalar ó dibujar las formas, los contornos, los movimientos de los cuerpos y las acciones sencillas, y asimilar su expresión al uso para que están destinados en la orgaganización de los animales, en sus costumbres ó caracteres.

La palabra y el gesto ó signo se prestan mutuo apoyo, calor y vida.

La mímica, dicen todos los autores, debe formar parte esencial de la educación artística del actor.

Ya hemos visto que en las pantomimas se prescindía en absoluto de la palabra.

La mímica es además el complemento del ademán y del gesto que se ejecuta con la variada expresión de los ojos, de las cejas, de la frente, de los labios, de las manos y de toda la persona.

El actor Larive.

Según Karamsina, en las *Cartas de un viajero ruso*, Larive, representando *Edipo*, reflejaba en su cara el terror, el remordimiento, la desesperación, la impenitencia, el furor é infinidad de cosas más que el lenguaje humano es incapaz de describir, y cuando perseguido por las Furias se precipitaba fuera de la escena, dando con la cabeza contra el peristilo, temblaban las columnas y arrancaba un ¡ay! general de todo el auditorio.

Garrick en *Hamlet.*

Dirigíase al fondo del escenario hacia la izquierda, cuando Horacio le señala el espectro á la derecha. Súbitamente se volvía para verlo, y en el mismo instante retrocedía dos ó tres pasos, y no pudiendo sostenerle sus piernas caía de rodillas, rodaba el sombrero y él con los brazos extendidos casi horizontalmente, las manos abiertas y los dedos separados, como para apartar de sí la aparición, quedaba unos segundos inmóvil y yerto, la vista aterrorizada, fija en el espectro, hasta que su lengua podía articular, trabajosamente, las primeras palabras. Los amigos pretenden que se quede, pero Garrick mientras les contestaba no apartaba la mirada del espectro, hasta que desenvainando la espada se desprendía de ellos y empuñándola seguía á la sombra que le llama.

Talma en *Edipo*.

Imaginando su desgracia al aparecer el mensajero con las pruebas, en vez de despedir á su séquito con un gesto soberano, como otros actores, presintiendo su desdicha, quedaba como clavado en el suelo, fija la miráda inquisitiva en la cara del mensajero, y con mano temblorosa indicaba á los que le rodeaban que se alejasen.

Escuchaba las tristes nuevas, y cual si le abandonasen las fuerzas maldecía con voz débil y entrecortada su estrella.

Los actores españoles, aun sin haber dado á la mímica la importancia debida, y sin haber consagrado á su estudio el tiempo necesario, no por eso puede negarse que la han cultivado más ó menos.

En el año 1800 la notable actriz Antonia Prado, esposa del gran actor Isidoro Máiquez, ejecutó, con sin igual talento y la más apropiada mímica, el difícil papel del joven conde de Harancout, sordo-mudo de nacimiento, en la comedia *El abate L'Epec,* de Mr. Boully, traducida por D. Juan Estrada.

D Carlos Latorre mostrábase admirable pintando el

asombro y el terror del rey D. Pedro al contemplar y pretender alejar la sombra de su hermano D. Enrique.

D. Julián Romea en el gesto con que acompañaba los monolosilabos del albañil Juan Gautier en *Las Memorias del Diablo*.

D. José Valero en la confesión del drama *Luis XI*.

D. Joaquín Arjona en el cabo Simón de *La aldea de San Lorenzo*, al quedar privado de la palabra y representar por mímica la mayor parte de la obra.

Fernando Ossorio en el *El mudo por compromiso*.

D. Ceferino Guerra en el papel de César del melodrama *El perro del Castillo*.

LECCIÓN LI.—Cuadro de actores del siglo XVIII.

María de Navas, Petronila Xibaja *(la Portuguesa)*, María Lavenant, María Ignacia Ibáñez, Josefa Huerta, Sebastiana Pereira, Josefa Figueras, Josefa Carreras, María del Rosario Fernández *(la Tirana)*, María Alcázar, María Bermejo, Antonia Prado, Catalina Tordesilla, María Ribera, María Virg, Polonia Rochel, Agustina de Prado, Josefa Solís, Agustina Torres.

Damián de Castro, Nicolás de la Calle, Antonio Robles, Juan Lavenant, Ignacio Cerquera, Miguel de Ayala, José Espejo, Francisco Rubert, Juan Pomé, Gabriel López, Eusebio Ribera, Vicente Merino, Miguel Garrido, Joaquín Caprara, Antonio Pinto, Rafael Pérez, Juan Sánchez, Santiago Casanova, Félix Cubas, Mariano Querol, Juan Carretero, Manuel García Parra, Juan Ramos, Diego Coronado, Ildefonso Coque, Juan Aldovera, Pedro Ruano, Antonio de Prado, Manuel de la Torre, José García Ugalde, Vicente García, Manuel Guerrero.

LECCIÓN LII. — Literatura dramática de 1800 á 1825.

En los primeros años del siglo XIX la literatura dramática fluctúa entre las comedias de nuestro teatro antiguo, las nuevas composiciones que nos llegan de Francia y que enamoran á espíritus más noveleros que ilustrados y las obras de nuestros poetas.

Ya en el *Diario de Madrid* de 21 de Noviembre del año 1801 se publicaba un suelto burlesco demostrando que había muerto en España, no el teatro de Corneille y Molière, sino el *nuevecito*, *flamante* que acababa de llegar.

Según el Sr. Cotarelo, en 1806 los poetas dramáticos más populares, Valladares, Zavala, Arellano, Enciso y Solís no se mostraban apóstoles resueltos de las doctrinas francesas.

En Alemania é Italia se venía levantando una dramática más amplia, y hasta el viejo teatro ganaba terreno, no obstante las burlas de aquellos que no le conocían.

Los dos teatros, de la Cruz y del Príncipe, se disputaban el favor del público con tragedias y comedias traducidas, *Blanca y Montcasín*, *Los Venecianos*, *Oscar*, *El amor frenético*, *Athalia*, *El filósofo casado*, *El marido avergonzado* y *Federico II rey de Prusia*, original de Conella, ¡con su banda de música y sus evoluciones militares!

Aunque el marqués de Molins diga se pagaban á una onza las obras, Ronzi ofreció pagar tres mil reales por cada tragedia ó comedia original, el *doble de lo que antes se pagaba* (1).

Como la verdad se impone siempre, ya por los años de 1810 nuestro teatro del *siglo de oro* volvió á representarse y ser aplaudido como merecía.

(1) Cotarelo.

Poco á poco aquellos entusiastas de todo lo extranjero, al ver representar *La moza de cántaro,* de Lope, y *La vida es sueño,* de Calderón, con el aplauso del público, empezaron á comprender que no era tan malo nuestro antiguo teatro como ellos suponían.

Más tarde algunos, convencidos ya de su error, no vacilaban en ridiculizar la moderna nomenclatura francesa introducida por la llamada Junta de Reformas (*actrices de carácter anciano, actores de carácter jocoso),* pidiendo que para ser lógicos se cambiara el nombre de nuestro apuntador por el de *soplador.*

Y era digno de estudio que aquellos mismos neogalos que tanto habían trabajado por implantar en España el teatro francés, cuando vieron que era más inverosímil y más malo de lo que ellos, en su ignorancia, se habían imaginado, y que la parte sensata del público, con justificado motivo, lo rechazaba, clamaban también contra él y contra el director que lo había llevado á la escena, como probó Isidoro Máiquez en su carta al *Diario de Avisos.*

No faltaba, como no falta nunca, una parte de público á quien agradan las obras disparatadas, los melodramas espantables, porque en ellos las pasiones aparecen fuertemente excitadas con sucesos extraordinarios y situaciones interesantes, aunque inverosímiles; por esto el estreno en el teatro de la Cruz (1817) del titulado *El viejo de la montaña ó los árabes del Líbano,* "drama nuevo historial, de grande espectáculo, exornado con baile, música y decoraciones, todo nuevo„, obtuvo un grande éxito.

Moratín, en una carta fechada en Barcelona (1819) y dirigida á su querido amigo D. Dionisio Solís, le preguntaba:

"¿Qué hay de teatros?.. ¿Qué nuevos ingenios pululan por ahí?

„En este emporio catalâunico asoman la cabeza bastante a menudo tres ó cuatro poetas ropavejeros muy

amigos de sepulcros, paletillas, cráneos rotos y tierra húmeda, con cadenita, jarra de agua, medio pan y pobrecita mujer embovedada que llora y gime hasta que en el quinto acto bajan con hachas y estrépito y el crudo marido la abraza tierno y la consuela diciendo que todo aquello no ha sido más que una equivocación. El auditorio queda contento y los empresarios y autores más.

«Y váyase Terencio noramala...»

Sin negar el mérito que pudieran tener algunas obras extranjeras y la conveniencia de traducirlas para conocerlas y estimarlas en cuanto lo merecieran, ¿no bastaban para el sostenimiento de la escena española las obras de nuestros clásicos y las de autores de la valía y mérito de Quintana, Sabiñón, Martínez de la Rosa, Gorostiza, Tapia, Solís, Mora, Javier de Burgos, Sánchez Barbero, D.ª Rosa Gálvez Cabredo, Enciso y Trigueros?

LECCIÓN LIII.—Teatros.—Compañías.—Reformas.

En los primeros años del siglo XIX Madrid contaba con tres teatros, el del Príncipe y el de la Cruz, para compañías de verso, y el de los Caños del Peral para ópera, los tres á cargo del Ayuntamiento (salvo un corto período), teniendo arrendado éste y administrados los otros por dos regidores con el título de comisarios, bajo la presidencia del corregidor.

Una Junta estaba encargada de la reunión de las compañías, que solía formar con los mejores cómicos de España, y de cuanto se relacionaba con los coliseos, pagando á los cómicos un *partido* ó sueldo nominal con relación á sus méritos, así como varias cargas de fundaciones piadosas (Hospital general, Hospicio, Colegio de niñas de la Paz, etc., etc.).

Las compañías estaban dirigidas por un autor, quien,

según ya dijimos, cobraba 14.000 reales, amén de su partido si representaba, y se componían de *primera* y *segunda* dama para el género serio; una *sobresaliente* ó sustituta de la primera; dos *terceras*, que eran primeras en lo jocoso y en el canto; dos *cuartas*, y algunas más para los puestos secundarios; galanes *primero*, *segundo* y *tercero;* un *sobresaliente* del primero; dos *graciosos*, primero y segundo; dos *barbas*, primero y segundo; un *vejete*, para los viejos ridículos; varios *galanes* de ínfima categoría; tres *apuntadores* y un *traspunte;* un *compositor* de música y un *guardarropa*.

Estas compañías alternaban en ambos teatros.

Los cómicos solían ascender por sus méritos á una categoría más alta y á un partido mayor; también solicitaban ú obtenían, sin pedirlas, ciertas *gratificaciones* en premio de su buena conducta, de su esmerado trabajo ó del cuidado que ponían en su vestimenta, y, por último, pasado cierto número de años de servicios en los teatros tenían derecho á una modesta jubilación, establecida por convenio entre el Ayuntamiento, que se reservaba el derecho de retenerlos en sus teatros de Madrid, y el Montepío fundado por los cómicos.

Estas jubilaciones, cuyo máximo fué de 8.000 reales, desaparecieron el año 1834.

En el año 1801 el sitio de los montañeses ó alojeros se destinó para los alcaldes que asistían á la función, y que antes se sentaban en el mismo tablado, siendo objeto de las burlas de los espectadores.

En 1806 se reedificó el teatro del Príncipe, que había sido destruído por un incendio, y en el año 1807 se suprimió la compañía de los Sitios Reales, conforme al nuevo reglamento.

Adelantóse mucho en la maquinaria teatral en la época de Máiquez, que no descuidaba nada para representar las obras con la más exquisita propiedad, ayudado por su hermano José, que resultó un maquinista de tanta habilidad como inteligencia.

En 1808, al entrar en Madrid el general Castaños con el ejército triunfante en Bailén, los actores, á pesar de la difícil situación que los teatros atravesaban por efecto de la guerra, destinaron los ingresos de las tres primeras funciones para los soldados, produciendo más de dos mil duros.

También siguieron dando la acostumbrada función para la Virgen de la Novena.

Máiquez, según veremos, es un reformador en todo.

Suprime la salida del gracioso por delante del telón para anunciar al público la comedia del día siguiente.

Ejecuta las comedias de noche.

Sustituye el cartel manuscrito por el impreso.

Manda numerar los asientos del patio, desapareciendo el temible *degolladero*, con lo cual los *mosqueteros*, al verse dignificados, cedieron en su levantisca actitud.

Y hace desaparecer de la platea la venta de piñones, que tantos escándalos producía.

LECCIÓN LIV. — Isidoro Máiquez.

Máiquez no es solamente un artista, es un carácter, es el reformador del teatro español y merece un mayor estudio.

Nació en Cartagena el día 17 de Marzo del año 1768.

Hijo de un actor, y á pesar de la viva oposición de su padre, empeñóse en cultivar el arte dramático.

Sus comienzos no pudieron ser más desgraciados, recibiendo en su misma ciudad y en Madrid continuos desaires del público, que censuraba su *voz obscura y la rudeza de sus modales*, respetando sólo su buena figura.

Pensador y estudioso, Máiquez decidió no seguir el mal gusto que entonces dominaba en el teatro, aquella representación ampulosa y afectada, aquellas manotadas y gritos, y resolvió, dando una prueba de su indo-

mable carácter, ser su propio modelo, revolucionando la escena y demostrando, de una manera práctica, que el teatro debe ser *una imagen exacta de la sociedad y los personajes moverse, hablar y gesticular como los demás hombres.*

Siguió trabajando en provincias y Madrid sin poder librarse de verse motejado de *galán de invierno, agua de nieve* y *voz de cántaro,* censuras que él acogía sonriendo, llegando á decir á su compañero Roldán, al ver la mala acogida del público:

—"¿No observa usted que apenas salgo á la escena me abruma el público con sus aplausos?„

Sintiendo en su interior la llama del genio, ansioso de conocer á los grandes actores franceses, que tanto oía ponderar, Talma, Lafond, Kemble, decidió trasladarse á París para verlos y estudiarlos.

Al saberlo, unos le tacharon de presuntuoso y otros de ridículo. Máiquez vendió sus alhajas y, con algunos auxilios de Godoy, de la condesa-duquesa de Benavente y de su esposa la notable actriz Antonia Prado, marchó á la capital de Francia, y viviendo con las mayores privaciones, vió á Talma, comprendió su genio, procuró seguir su derrotero artístico, pero no imitarlo, porque no todo lo que en él vió le agradó por igual, ni el público español era el francés.

Según dice el Sr. Cotarelo en su admirable estudio de Máiquez, una gran amistad ligó al actor español y al francés, amistad, empero, de discípulo á maestro.

A Máiquez llamáronle la atención el talento natural de Clausel, la vehemencia de Lafond, la expresión patética de Mlle. Duchesnois y la fina ejecución de Mlle. Mars, y su natural declamación, tan en armonía con su espíritu y sus tendencias artísticas.

Volvió á Madrid en un estado tal de miseria, que *los cabellos le salían por las roturas del sombrero;* pero ¿qué importaba si traía un tesoro en su mente y en su corazón?

La suerte, hasta entonces su enemiga, pareció favorecerle.

Incendiado el teatro del Príncipe y sin poder abrirse el de la Cruz por graves disidencias entre la Mesa censora, la Junta de Reformas y los actores, Máiquez, de acuerdo con el arrendatario del teatro de los Caños del Peral, D. Melchor Ronz, acudió á la superioridad, y tras largas negociaciones consiguieron abrir el teatro con dos compañías de canto y verso, estrenándose la primera el 13 de Junio de 1801 con la ópera *El amor disfrazado,* traducida por Comella, y saliendo Máiquez el día 20 á representar con algunos actores y unos cuantos aficionados *El celoso confundido*.

Su aparición causó tanta extrañeza como asombro.

Si al principio se le reprochó la que algunos críticos juzgaban extremada naturalidad, la verdad que supo dar á sus papeles, el cuidado con que ensayó las obras, el decoro y propiedad con que las puso en escena, mostrando que ya el teatro español contaba con un actor y un director, le conquistaron bien pronto el favor del público.

Del estreno por Máiquez de la obra traducida del francés *La corrección maternal*, decía *El Memorial Literario:*

"Todo está muy bien entendido en este drama; las decoraciones, trajes y adornos son á propósito; la ejecución de un mérito sin igual, resultando del todo una armonía agradable.„

No era poco.

Luego representó *El celoso confundido*, *La real jura de Artajerjes*, *El severo dictador*, *Radaminto, Zenovia,* y *La vida es sueño,* de Calderón, refundida por D. Dionisio Solís, con un éxito siempre creciente.

La representación de la tragedia *Otelo* (1802) puede decirse que fué su consagración artística, *dejando establecido que Isidoro Máiquez era el mejor cómico de España*.

LECCIÓN LV. — Censuras á Máiquez. Su defensa. Su carácter. Intrigas de bastidores. Su marcha á Zaragoza y su vuelta á Madrid.

Como siempre acontece al genio no habían de faltar censuras á Máiquez.

El periódico *El Regañón General* (1803) después de llamar *detestables* las comedias de Beaumarchais y de censurar la manía de representar en el teatro de los Caños del Peral obras extranjeras, decía, aludiendo á Máiquez:

"Los buenos cómicos no se forman con la simple asistencia á los famosos coliseos extranjeros.„

Cierto, cuando se trata de un hombre nulo, pero cuando este hombre se llama Isidoro Máiquez y lleva en su cabeza un mundo de ideas, esa asistencia le sirve no para serviles imitaciones y sí para ensanchar sus ya grandes horizontes artísticos.

D. Cándido Trigueros refundió *La moza de cántaro* de Lope con el título de *La Buscona*, y el éxito no fué por completo satisfactorio, no por los actores, sí por la refundición. Con todo Máiquez y sus actores hubieron de sufrir los ataques de ciertos críticos y que se les acusara de dejadez y *exceso de naturalidad*, tan sólo con el propósito, decían, de hacer imposible la resurrección de nuestro antiguo teatro.

Veíase claramente que los adversarios de Máiquez tenían empeño en molestarle.

El *Diario de Avisos* (Noviembre de 1803) criticaba á los actores por estar en la escena hablando entre sí, por arengar al público, parando la representación, y aun echarle miradas de autoridad.

Y terminaba:

"Los apasionados indiscretos de los cómicos reprimen con un *chis, chis,* los murmullos de desagrado del

público y por eso llaman á la compañía de los Caños del Peral la de los *apagadores*.„

Máiquez, que era en extremo delicado y susceptible, sintióse profundamente herido con estos injustos ataques, y en lugar de despreciarlos, tuvo la debilidad de pedir al gobernador del Consejo se prohibiese á los periódicos censurar al teatro y á los actores.

No sabemos si arrepentido de semejante paso se decidió á contestar, bajo su firma, á otro crítico del *Diario de Avisos*, algunos meses después.

En su escrito manifestaba que todos los hombres sensatos habían leído con indiferencia las censuras publicadas; que los actores no eran esclavos, sino ciudadanos, quizá más útiles á la sociedad que sus criticadores; que la dirección que tenía del teatro no era una alhaja que podía coger el primero que llega, y sí una comisión que le había otorgado el Gobierno, deseoso de proporcionar al público la diversión y la instrucción de que es capaz el teatro.

Añadía que el *Diario* y sus partidarios, después de clamar contra las inverosimilitudes de las comedias antiguas y pedir la representación de comedias que atacasen los vicios y premiasen la virtud, fundadas, no en las reglas griegas ó romanas, sino en las de la naturaleza al ponerlas él en escena deseoso de complacerles, le presentaban como enemigo de Calderón y Moreto y acérrimo partidario del teatro francés, como si él tuviese la culpa de que los tales críticos no supiesen lo que pedían

"¿Por qué — les preguntaba — si los escritores extranjeros no tuvieron razón para censurar nuestro antiguo teatro se unieron ustedes á ellos pidiendo reformas?

„Con tales sátiras tan sólo se logra retraer al público de los teatros.„

Para terminar, decía:

"Todo esto se podría evitar tomando ustedes la dirección de los teatros, formando buenas compañías y escribiendo piezas que sirvieran de modelo.

„Por desgracia esto es más difícil que satirizar con desvergüenza.„

Estas polémicas avivaron su entusiasmo y prosiguió trabajando y haciendo trabajar á los actores con una pasión rayana en locura.

Fué tan grande el entusiasmo que en el público logró despertar Máiquez, que cuando se presentaba en el papel de Bruto de la tragedia de Alfieri, ó en el *Pelayo* de Quintana, ó en la *Numancia,* había que reforzar la guardia del teatro, porque sus gritos de libertad enloquecían á los espectadores.

Máiquez, siempre puntilloso, se rebeló contra la prohibición á los cómicos de poder ocupar los palcos que se encontrasen vacíos, logrando que se revocase orden tan extraña y se autorizase á los actores á ocupar los palcos, siempre que los pagasen.

Y es que Máiquez es todo un carácter: altivo, con la noble altivez que da el talento; pundonoroso, con el exquisito pundonor que da un alma delicada; franco, con toda la franqueza que da un gran corazón; sufrido, con toda la resignación que presta un elevado espíritu.

Por una intriga de bastidores no quiso contratar á un actor llamado Cristiani, mas como el tal era protegido del príncipe de la Paz, vióse obligado á ello.

Máiquez entonces deliberadamente descuidó el trabajo, y, por último, marchóse á Zaragoza, donde obtuvo las más fervientes ovaciones (1805).

Pero Madrid lloraba por su ídolo, y como Máiquez viniese á la capital para ver á su anciano padre, gravemente enfermo, el público exigió su contrato, y Máiquez volvió á presentarse en el teatro del Príncipe, recientemente reedificado, llegando el entusiasmo del público á su colmo.

LECCIÓN LVI. — Prisión de Máiquez. Exceso de trabajo. Su enfermedad. Su viaje á Córdoba. Reglamento artístico que hizo aprobar. Nuevos trabajos y nueva recaída. Su negativa á desempeñar cierta obra. Su destierro y su muerte.

Por haber tomado parte en el gloriosísimo 2 de Mayo de 1808 fué cogido y enviado á Francia como reo de Estado.

Afortunadamente José Bonaparte revocó la orden, le permitió volver á España y le otorgó una pensión de 24.000 reales para que siguiese funcionando, ansioso de verle y aplaudirle.

Sabedor de que sus enemigos le tachaban de copiante, se impuso un ímprobo trabajo y representó obras tan distintas como las tragedias *Otelo,* de Ducis; *Orestes* y *Roma libre,* de Alfieri; *Oscar,* de Arnaud; *Orosman,* de Voltaire; *Caín,* de Legouve; *Rodrigo,* de Corneille; *Pelayo,* de Quintana; *Numancia,* de Sabiñón, y *Numancia destruída,* de Ayala.

Hizo comedias de los escritores extranjeros *El vano humillado,* de Destouches; *Castillos en el aire,* de Fabre d'Eglantine; *El celoso confundido,* de Capistrón, y las obras de nuestros clásicos *La vida es sueño,* de Calderón; *El rico hombre de Alcalá,* de Agustín Moreto; *El desdén con el desdén,* del mismo; *García del Castañar,* de Rojas; *El tejedor de Segovia,* de Alarcón; *El mejor alcalde el rey,* de Lope; *El pastelero de Madrigal, El astrólogo fingido, Cuantas veo tantas quiero, Castillos en el aire, El distraído, El calavera* y *El sí de las niñas,* de Moratín.

¡Asombró el número de obras antiguas y modernas, nacionales y extranjeras que el gran actor representó, rindiéndose su naturaleza, como no podía menos de suceder, á tan ruda labor!

En el mes de Noviembre del año 1815 cayó Máiquez gravemente enfermo, y aunque se presentó de nuevo en la escena en los primeros días de Enero de 1816, los ataques al pecho que venía sufriendo fueron más frecuentes, acompañados de un ronquido particular de la respiración, que él llamaba, con disimulada ironía, *sugato*, por efecto del largo y pesado trabajo que se había impuesto como actor y director, y de los frecuentes choques que había tenido que sostener con sus enemigos, con las autoridades, y, lo que era peor, con los mismos actores, un tanto sobrado refractarios á sus innovaciones y rebeldes á sus consejos.

El año 1817, cansado de tantas intrigas y de tantas conspiraciones como algunos, mal aconsejados actores, venían tramando contra él, marchóse á Córdoba con su muy querido amigo el marqués de la Vega de Armijo.

Volvió en 1818 con aquel *Reglamento* que tan fatal debía serle, porque en él, y llevado de su buen deseo, vista la anarquía que reinaba en los teatros, restringía la omnímoda libertad que gozaban las compañías, colocándolas bajo la autoridad del corregidor.

Por él se fundían los intereses de las dos compañías de verso, agregándoles una de cantado y otra de baile, que trabajarían indistintamente con las primeras.

Se conservaba el cargo de autor con 7.000 reales.

Creábase una Junta compuesta de los dos autores y dos cómicos de cada teatro, para administrar los fondos, dicidiendo contra cualquier resolución suya el corregidor.

Los primeros actores y actrices de verso, así como los de canto y baile, pasarían al corregidor la lista mensual de trabajos, para su aprobación.

Las compañías distribuirían los trabajos con anuencia del juez protector.

Se anunciaría en los carteles el nombre de los artistas que ejecutasen la función.

En el orden del trabajo, ensayos, etc., etc., los direc-

tores disponían, y ningún actor podía negarse á recibir su papel.

En las disensiones resolvería el corregidor.

Gran marejada produjo el *Reglamento*, y no tardó en tocar por sí mismo el resultado.

Cuando apenas convaleciente se presentó en la tragedia *Nino II*, al oirle el público

«Sí, guerreros, el cielo me ha salvado...»

toda la sala estalló en un aplauso formidable, que se prolongó por largo rato.

De una nueva y grave enfermedad salió Máiquez, y en un mes, del 25 de Octubre de 1818 al 25 de Noviembre, representó varias comedias y tragedias, la última *Numancia*, "la obra más española que ejecutó en su dilatada carrera, consagrando sus postreros acentos en el teatro á la *patria* y la *libertad*, los ideales que constantemente había alimentado en su pecho„.

El excesivo amor á su arte debía matarle; quiso el rey Fernando VII verle representar la tragedia *Pelayo*. Máiquez, para lograr que se suprimiera el baile en los intermedios, que tanto iba á dañar al buen efecto de la obra, se ofreció á representar en cada uno una pieza de su repertorio, y aquel esfuerzo sobrehumano le llevó al sepulcro.

Volvió á recaer y volvió á levantarse, y ya se regocijaba con la esperanza de salir de nuevo con *El jugador* y la tragedia *Macbet*, cuando el corregidor de Madrid D. José Manuel de Arjona, á quien él con su Reglamento había investido de ese derecho, quiso hacerle representar una mala comedia de su amigo D. Javier de Burgos titulada *Los tres iguales*; negóse Máiquez, y el corregidor, tomándolo á desobediencia, le hizo arrestar, y logró del ministro una orden de destierro para Ciudad Real.

En vano los médicos prostestaron, calificando tal or-

den de asesinato; en vano clamó Madrid entero, que llenaba la calle de Santa Catalina, en la que el gran artista vivía; Máiquez fué sacado con una escolta y conducido á la Mancha.

Por certificado de los médicos que declaraban mortal para Máiquez aquel clima, se le permitió ir á Granada, pobre, mísero y enfermo, con su tierna hija (25 de Septiembre).

Allí, poseído de una extremada hipocondría, consumido por la fiebre, no tuvo más amparo que el de su fiel amigo el escribano D. Antonio González.

Su enfermedad se agravó por momentos, empezó á faltarle la respiración, la vista y hasta el habla. Convencido de la gravedad de su estado pidió y recibió los auxilios espirituales, hizo traer á la cama á su pobre hija, la besó y la bendijo, y perdió el conocimiento y con el conocimiento la razón.

A los siete días falleció Isidoro Máiquez, el 18 de Marzo de 1820.

A otros notables artistas y grandes corazones, á doña Matilde Díez, D. Julián y D. Florencio Romea se debe el mausoleo que á su memoria se levantó en el Campillo el año 1839.

LECCIÓN LVII. — Opiniones sobre Máiquez y su obra artística.

Según sus mejores biógrafos, la estatura de Máiquez era alta y bien proporcionada, su fisonomía expresiva y agradable, sus ojos vivos y penetrantes, su aire noble, á la vez que imponente y severo, su trato afable, su carácter obstinado. A veces festivo y á veces mustio, las impresiones sentíalas con gran vehemencia.

En la sociedad de los hombres instruídos se explicaba con gran facilidad, expresando sus ideas sin empeño de sostenerlas.

Cáustico y mordaz en ocasiones, tanto en la escena

como en el trato privado, fué un hombre digno del aplauso y la atención de sus contemporáneos.

Dice Alcalá Galiano:

"Tenía Máiquez la superioridad mental á que dan los franceses, y á su imitación los ingleses, el título de genio, y éste lo era.

„Como actor en grado eminente y no disputable.

„Su alta estatura; su rostro expresivo; sus ojos llenos de fuego; su voz algo sorda, pero propia para conmover; la suma naturalidad de su tono y de su acción; su vehemencia; su emoción, y aun lo intenso, á falta de lo fogoso, de la pasión, en los lances ya terribles, ya de ternura profunda, constituían un todo digno de ponerse á la par con los primeros de su clase en todas las naciones. Era justamente un maestro.„

De él dijo Moratín:

«Inimitable actor, que mereciste
Entre los tuyos la primera palma,
Y amigo, alumno y émulo de Talma
La admiración del mundo dividiste.»

Y el célebre poeta D. Dionisio Solís:

«¡Todo en ti es fácil, natural, sublime!...»

Máiquez, dice un distinguido escritor, fué siempre en la escena grande y sublime.

Ningún actor supo expresar jamás como él los transportes volcánicos del alma junto á los más delicados acentos de la ternura; ninguno, en fin, como él logró manejar con tal destreza los recursos del arte y, desentrañando los caracteres y las pasiones, hacer desaparecer de la mente de los espectadores su propia imagen para grabar en ella, con rasgos indelebles, el retrato del héroe que fingía ó del personaje que representaba, como si hubiera querido decir al público: "No soy yo.„

Por esta época visitó Madrid el famoso trágico inglés Mr. Kemble y declaró, con la mayor nobleza, que Máiquez "aventajaba á cuantos actores la opinión señalaba como sus rivales„.

Respecto á la creación de *Oscar*, un diplomático extranjero manifestó públicamente que ni Talma, ni Kemble, á quienes había visto trabajar muchas veces, eran capaces de hacer más de lo que hacía Máiquez en esta tragedia.

Los mismos franceses (1810), al verle representar dos tipos tan opuestos como el vengativo *Caín* y el piadoso obispo de Cambray, confesaron que Talma no era capaz de pintar con tal verdad dos personajes tan distintos.

Por fin, encontrándose el eminente trágico Talma en un café de Treveris el año 1818 y hablándose de artes y de artistas, dijo respecto de Isidoro Máiquez:

"Máiquez aprendió de mí, pero en el *Otelo* y el *Oscar* me supera.„

Con razón pudo exclamar al ver implantadas sus ideas sobre la regeneración del arte dramático en España:

"La constancia y el tiempo todo lo vencen, y los obstáculos opuestos á una innovación en sus principios no impiden que al fin sea admitida con aplauso, si tiene por apoyo la razón.„

Y este talento extraordinario tuvo de partido diario, como primer galán, 40 reales en 1803 y de 60 en el año 1818.

LECCIÓN LVIII.—Actrices notables.

Otra mujer debía brillar en la escena española con intensísima luz, Rita Luna, nacida en Málaga el año 1770.

De ella dice el Sr. Mesonero Romanos:

"Era fina y obsequiosa, de educación esmerada y muy compasiva.

„Encerrábase en su cuarto para estudiar, y sólo la veía su familia á las horas de comer.

„Descollaba en la escena por la naturalidad y la sencillez. Creóse, puede decirse, á sí propia.

„Tenía un alma elevada, una imaginación volcánica y un corazón sensible.

„Con estas dotes naturales y su constante estudio y observación llegó á hacerse dueña del auditorio como ninguna otra actriz.

„Sus negros y hermosos ojos la daban una expresión irresistible.„

Su aventajada estatura, su gracioso talle y finos modales ennoblecían su persona, presentándola en la escena, dice un célebre literato, *como una princesa rodeada de comediantes.*

Todos los géneros le fueron fáciles, porque para todos había recibido condiciones especiales.

A los veinte años presentóse en el teatro particular del actor Briñoli, calle del Barco, 20, por estar cerrados los públicos, á causa de la muerte del rey Carlos III; á poco trabajó en los Sitios Reales, y Floridablanca la hizo ingresar en la compañía de Martínez, del teatro del Príncipe, empezando una serie de triunfos que aumentaron en cada obra.

El año 1806, en lo más florido de su edad y en el apogeo de su gloria, se retiró de la escena por causa de unos amores contrariados.

Una prevención, ó pique inexplicabe, separó á la reina de las actrices y al coloso de los actores, Isidoro Máiquez, trabajando en teatros distintos y comenzando esas tristes rivalidades que tanto han dañado á la escena española.

Rita Luna murió el año 1832 en Madrid.

Según Alcalá Galiano, el dolor de Rita Luna partía el corazón de sus oyentes. Era la ternura maternal, la piedad de la hija, los arrebatos del amor, los celos, la ironía punzante y hasta las veleidades y caprichos de la vanidad con los que á su placer manejaba el corazón de sus oyentes.

Otro autor la censura el defecto de volverse á los espectadores en ciertos relatos ó equivocar la naturaleza de sus papeles, error que nadie le advertía.

Faltó Máiquez á su lado.

Máiquez, que habría llegado á hacer de Rita Luna una actriz completa.

Su hermana Andrea, que parecía haber heredado su talento, fué, durante algunos años, la primera actriz de los teatros de Madrid, querida y aplaudida por el público y elogiada por la crítica.

Agustina Torre, actriz de mérito indiscutible, fué la primera dama del insigne Máiquez.

Antera Baus había nacido en Cartagena el año 1797. Estrenó el papel de D.ª Paquita en la preciosa comedia de Moratín *El sí de las niñas* (1806) y trabajó con Máiquez, separándose de él por negarse, llevada de una increíble modestia, á representar la dama de la tragedia *Athalia*.

Antonia Prado, esposa de Máiquez, fué una actriz de las mejores de su época, sobre todo en la mímica. Ella estrenó, con aplauso general, el sordo-mudo conde de Haricourt.

Retirada de la escena en 1812 volvió á ella en 1817.

Falleció en Madrid el 16 de Julio del año 1830, ya jubilada.

María Rivera, casada con el ilustre poeta D. Dionisio Solís, estrenó con muchas y justas alabanzas el papel de D.ª Irene de *El sí de las niñas.*

Concha Rodríguez.

Nació esta celebrada actriz en Palma de Mallorca en 1802. Hija de un actor, salió muy joven al teatro en Sevilla y Granada (1815), donde recibió lecciones de D.ª Dolores Pintó, hija de D. Antonio, director que había sido en los teatros de la corte.

Los aplausos que obtuvo en Barcelona (1817) movieron á los comisarios de la Junta á traerla á Madrid, donde se presentó con la pieza *Los vecinos*, disfrutando el

partido de 16 reales. En 1818 fué ya segunda dama en el teatro de la Cruz y en 1821 en el del Príncipe, y en 1822 ascendió á primera de las dos compañías reunidas.

Fué notable en *La Diva*, *Andrómaca*, *La huérfana de Bruselas*, *Don Alvaro* y otras muchas obras.

Se retiró en 1836.

LECCIÓN LIX. — Actores notables.

D. Antonio Guzmán.

Nació en Madrid en Diciembre de 1786.

A los diez y seis años abandonó el arte de la pintura y se consagró al teatro con el noble afán de socorrer á sus padres.

En 1815 figuraba ya entre los buenos actores en la compañía que dirigía Isidoro Máiquez.

No sólo fué un actor cómico de infinita gracia y extremada naturalidad, si que también un artista de grandísima conciencia y un hombre de extremada cultura, como lo prueba haber elegido para su beneficio el magnífico drama *El Trovador*, que la empresa y el comité del teatro del Príncipe habían rechazado.

Fué maestro del Conservatorio, contándose entre sus discípulos los apreciables actores Ossorio, Zamora, Olona y Manini.

Murió en la corte el día 3 de Enero del año 1857.

Pocos días antes había ejecutado, con el aplauso de siempre, *El enfermo de aprensión*, de Molière.

D. Joaquín Caprara había nacido en Bolonia el año 1770. Militar, sirvió en los ejércitos españoles, y en la milicia conoció á D. Rafael Pérez, resultando los dos tan buenos amigos como amantes del arte escénico.

Al tomar la licencia, Caprara entró de parte de por medio, como se llamaba entonces á los actores de última clase, de donde le sacó Máiquez en 1802, llevándoselo al teatro de los Caños del Peral.

Era hombre de semblante expresivo, acción natural y digno continente.

Dejó la parte de galán por la de barba, siendo muy aplaudido.

A su instalación fué profesor del Conservatorio.

Andrés Prieto vino de Barcelona á Madrid en el año 1818 resuelto, dice un autor, á hacerse el indispensable. Representó el drama y la comedia y quiso ejecutar la tragedia, llegando á solicitar de Máiquez, de quien se consideraba discípulo, le permitiera, como se lo permitió, representar el *Pelayo,* de Quintana.

LECCIÓN LX.—La declamación de 1800 á 1825.

El año 1799 el ministro Urquijo, que tenía sus puntas y ribetes de autor dramático, creó una Junta que se incautase de los teatros, la cual se compuso del general Cuesta (!) como presidente, Moratín como director y el catedrático de San Isidro D. Francisco González Estefani, autor del descabellado proyecto, secretario, la cual nombró maestros de declamación, música, baile y esgrima con 8 y 9.000 reales.

Dicha Junta, es decir el Sr. Estefani, porque Moratín no asistía á sus reuniones y el general Cuesta era nulo, deseosa de crear pronto actores, como si fueran picapedreros, nombró por maestro de declamación á D. Manuel Díaz Moreno, cuyo primer acto fué la presentación de un manifiesto sobre las deficiencias de los teatros de Madrid y los defectos de los alumnos admitidos en la escuela recientemente creada, pues hasta los había *patituertos.*

El 15 de Enero de 1801 se anunció la oposición á maestro con 24.000 reales, exigiéndose tales conocimientos teóricos y prácticos que la plaza quedó vacante.

Al reintegrarse el Ayuntamiento de los teatros (1806) nombró una comisión que, previa consulta á Quintana,

Máiquez y Pinto, redactó un reglamento en el que se proponía que el colegio de niños de San Ildefonso se destinara á colegio de enseñanza de declamación, baile y música teatral.

Esta tentativa, como las anteriores, fracasaron.

El Sr. Mesonero Romanos, hablando del progreso de nuestros teatros, escribió:

"Ya no se representó á Caín vestido con tonelete griego...

....

„Esta transformación, este progreso de nuestra escena se debió á la superior inteligencia de un coloso del arte, del insigne actor Isidoro Máiquez, que rayaba por entonces en el apogeo de su gloria.

„Este genio inmortal, este actor incomparable, había importado á nuestra escena la tragedia clásica, y en las sublimes creaciones de Shakespeare, Alfieri, Quintana y Ayala se había colocado á la mayor altura, luciendo en todas su sin igual talento, su expresión magnífica, su figura teatral, su traje escultural y trágico.„

Los notables actores españoles Roldán y Caprara—nada amigo suyo el segundo—decían que era de admirar en Máiquez la manera de sentir *vehemente* al par que *natural*.

Según manifestaron en diversas ocasiones D. Antonio Guzmán y D. Rafael Pérez á D. Julián Romea, Máiquez volvió de Francia como fué, es decir, que allí no aprendió nada, afirmándose tan sólo en sus convicciones artísticas fundadas en la *verdad;* el tornar de París, y las reformas que realizó como director, le dieron la importancia propia de nuestro carácter impresionable.

Y era que el modo de presentarse, de permanecer y de moverse en escena el artista, la manera de declamar y gesticular con verdad y naturalidad, el arte de vestirse y de caracterizar el personaje, la nueva y propia indumentaria teatral, la perfección en las decoraciones y los accesorios, el cuidado de la dirección, el

decoro de los actores, todo fué objeto del estudio de Máiquez, costándole, como á todo innovador, profundos disgustos, terribles amarguras y una herida mortal que debía acabar con su preciosa vida.

En tiempos de Máiquez se inicia en la declamación el período *armónico* entre la tragedia, la comedia y los géneros intermedios.

Con él desapareció de la escena la representación ampulosa, el tono afectado, las pasiones á gritos, los ademanes descompuestos, los gestos exagerados, implantando su hermosa máxima de que la declamación es la naturalidad y la verdad.

LECCION LXI. — Cuadro de algunos notables actores de verso y canto de 1800 á 1825.

Cuadro de actores de verso:

Isidoro Máiquez, Andrés Prieto, Agustín Roldán, Mariano Querol, José Oros, Pedro González, Antonio Ponce, Pedro Cubas, Antonio González, Luis Moncín, Pedro Montaño, Manuel Martínez, Diego Coronado, Nicanor Puchol, Vicente Moreno, Joaquín Caprara, Antonio Guzmán.

Rita Luna, Andrea Luna, Coleta Paz, Josefa Virg, María López, Manuela Carmona, Jerónima Llorente, Antera Baus, Josefa Solís, Concepción Rodríguez, Gertrudis Torre, Vicenta Laborda.

De canto:

Lorenza Correa, las dos Briones, María López, Rosario García, Benita y Francisca Moreno.—Manuel García, Bernardo Gil, Julián Muñoz, Eugenio Cristiani.

LECCIÓN LXII. — Marcha del teatro de 1826 á 1850.

En 1826 disfrutó Madrid de una gran compañía de ópera italiana, costeada por Gaviria, en la que figuraban la tiple *Cortesi*, la contralto *Fábrica*, el tenor *Montre-*

sor, el bajo *Magiorotti* y el bufo *Vacani*, quienes, bajo la dirección del ilustre maestro Mercadante, ejecutaron las obras más en boga, *Elisa* y *Claudio*, *La Zelmira*, *El Coradino, La Cenerentola*, *Gazza Latra* y otras, que produjeron un frenesí. A tal punto llegó la asistencia á la ópera y el abandono de la comedia que Bretón de los Herreros escribió una preciosa sátira contra aquel *furor filarmónico*.

El año 1837 se dictaron algunas reglas para el gobierno interior de los teatros del Príncipe y la Cruz.

De 1842 al 43 la empresa Colmenares hizo competencia á las compañías de verso del Príncipe y de la Cruz, primero con grandes pantomimas y después con ópera y baile en su teatro del Circo.

Romea y Lombía, empresarios de ambos coliseos, formaron dos numerosas compañías de ópera y baile para alternar con las suyas y reconquistar el favor del público, un tanto retraído por la novedad del espectáculo del Circo.

Siguió la lucha, y al año siguiente, protegidas por el general Narváez y el banquero D. José Salamanca, se presentaron las célebres bailarinas Mad. Fuoco y la Guy-Sthefan, dividiéndose el público en bandos y ofreciéndolas sus amigos gigantescos ramos de flores raras en jarrones de la más delicada china y sobre bandejas de plata, entre aplausos atronadores y ovaciones sin cuento.

En 1845 actuó en el teatro del Instituto una compañía, dirigida por D. Vicente Caltañazor, con la Concha Ruiz, la Pamies, Carmen Carrasco y las hermanas Flores, estrenando algunas zarzuelas, *El sacristán de San Lorenzo* y *La venganza de Alifonsa*, parodia de las óperas *Lucía* y *Lucrecia*, escritas por D. Agustín Azcona.

El año 1847 le ocupó la compañía andaluza dirigida por D. José María Dardalla y D. José Calvo, verdaderas notabilidades en aquellos graciosos tipos, los cuales pusieron de moda el chistoso género que debió la vida

á uno de los mejores autores cómicos que España ha tenido, D. Antonio Sanz Pérez.

En 1848 representó en Variedades Manuel Catalina, que, por razones personales, no quiso entrar en la gran compañía del teatro Español, ayudado de la excelente actriz Manuela Ramos, de Eduardo Cortés y el buen gracioso D. José Banovio, estrenándose aquella temporada la zarzuela *El Duende* por la Juana Samaniego.

Más tarde, actuaron la simpática tiple Adela Torre, que con el tenor José González y el aplaudido caricato D. Francisco Salas pasaron á establecer la zarzuela al teatro de los Basilios.

LECCIÓN LXIII.—El teatro Español. El Conservatorio.

En el año 1848 el presidente del Consejo de Ministros, conde de San Luis, gran amigo de las artes y protector de los artistas, declaró el coliseo del Príncipe *teatro Español,* poniéndolo bajo la inmediata protección del gobierno.

La compañía que en él debía actuar se compuso de las mejores actrices y de los más eminentes actores que entonces contaba la escena española: Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid, Josefa Palma, Jerónima Llorente, Plácida Tablares, María Córdova, etc., etc., y los señores D. Julián Romea, D. Carlos Latorre, D. José Valero, D. Antonio Guzmán, D. Florencio Romea, don Pedro Sobrado, D. Antonio Barroso, D. José Calvo, D. Mariano Fernández, D. Manuel Osorio y otros varios.

El teatro sufrió una completa transformación en su decorado y en su dependencia y las obras se representaron con el mayor lujo y la más exquisita propiedad.

La inauguración se verificó el 8 de Abril de 1849 con la preciosa comedia de Calderón *Casa con dos puer-*

tas... y el sainete de D. Ramón de la Cruz *La casa de tócame Roque,* resultando una verdadera solemnidad.

Tan hermoso sueño duró poco, y aunque se haya culpado de su pronta terminación á las rencillas de bastidores y á las envidias de los artistas, mujeres y hombres, conviene hacer constar que el presupuesto era extraordinario, que los gastos eran muy superiores á los ingresos y que la subvención del gobierno no podía cubrir tan inmensos dispendios.

Por iniciativa de la reina María Cristina y Real decreto de 14 de Noviembre del año 1830 se fundó el *Real Conservatorio de Música,* el cual se estableció en la casa llamada *Patriarcal* de la plazuela de los Mostenses.

Creáronse las siguientes enseñanzas:

Composición, piano y acompañamiento, violín y viola, violoncello y contrabajo, solfeo, flauta, octavín y clarinete, oboe y corno inglés, fagot, trombón, clarín y clarinete de llave, arpa, lengua castellana, lengua italiana, baile.

Más tarde se aumentaron las de declamación.

Personal:

Un director, un secretario, un rector espiritual, profesores y ayudantes.

Las clases eran gratuitas.

Contábanse algunos alumnos auxiliados de la clase de externos.

Es notable la carta que el director D. Francisco Piermanini dirigió al Ayuntamiento con fecha 2 de Abril de 1833 suplicándole tuviese en cuenta, al formar las listas del teatro del Príncipe, el rasgo de clemencia de S. M., que cuando nombró profesores del Conservatorio á los señores Latorre y Luna, los llamó *Don* Carlos Latorre y *Don* José Luna.

Rossini, que durante su estancia en Madrid (1831) asistió á las funciones que le dedicó el Conservatorio, manifestóse sorprendido de la predisposición natural y ar-

tística que mostraban los alumnos y, en general, los españoles.

LECCIÓN LXIV. —Nuevos teatros en Madrid.

El *Instituto.*

Estaba situado en la calle de las Urosas, y parece se construyó por la Sociedad de este nombre, establecida en el cercano edificio de la Trinidad, en la calle de Atocha, la cual se reservó el derecho de dar una ó dos funciones mensuales. Era un teatro muy lindo, por el estilo de Lara, al decir de los que le conocieron.

Los *Basilios.*

En el antiguo convento de frailes Basilios, situado en la calle del Desengaño, se levantó este teatro, al que en 1850 pasó desde el de Variedades la zarzuela, y en el que luego trabajaron los primeros actores, cambiando este nombre por el de *Lope de Vega.*

Teatro Real.

Sobre el derruído de los Caños del Peral se levantó el magnífico que hoy existe, y que se inauguró el 19 de Noviembre de 1850 con la ópera *Favorita*, que cantaron la Alboni, el tenor Gardoni, el barítono Barroilhet y el bajo Formes.

Circo (Plaza del Rey).

Su primer destino fué el de circo de caballos, y en él lució sus habilidades Mr. Paul y otras notabilidades. Pero como la afición al teatro crecía, y Madrid contaba pocos, sus propietarios le convirtieron en un espacioso y elegante coliseo. Allí trabajaron compañías de ópera, de baile y de zarzuela el año 1850, y luego de verso (Romea, Arjona, Valero).

Variedades.

Alzábase en la calle de la Magdalena número 49 y fué destruído por un incendio. Primeramente era juego de pelota (1842), pero ya en 1844 le convirtieron en un tea-

tro, si no de grandes dimensiones, elegante y de buena distribución. En él tuvo su cuna la zarzuela por los años de 1849, en que se representó la titulada *El duende*, letra de D. Luis Olona y música del maestro Hernando, que se repitió más de 70 noches.

LECCIÓN LXV. — Literatura dramática (de 1826 á 1850). — El «Parnasillo». — El romanticismo.

En 1826 empieza D. Manuel Bretón de los Herreros, con su linda comedia *A la vejez viruelas*, la serie de triunfos que habían de conquistarle el merecido título de príncipe de los autores cómicos.

D. Antonio Gil y Zárate escribe *Un año después de la boda* y *El Entrometido*.

D. José María Carnerero traduce los dramas de Picard y Duval y las comedias de Scribe.

Y D. Dionisio Solís escribe varias obras originales y saca del olvido el repertorio de nuestros clásicos, especialmente las comedias de Tirso de Molina, que alcanzan el general aplauso por su gracia y su malicia.

El *Parnasillo*.

Dióse este nombre al modesto café del teatro del Príncipe, donde, una noche del año 1830, fueron á establecerse los poetas y autores más en boga, Espronceda, Ventura de la Vega, Larra, Escosura, Doncel, Valladares, Olona, Ferrer del Río, González Elipe, Romero Larrañaga, D. Juan del Peral, D. Tomás Rodríguez Rubí, los hermanos Asquerino, Enrique Gil, Vedia y el editor don Manuel Delgado, legión que luego aumentaron D. Juan Eugenio Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Roca de Togores (marqués de Molins), y que estrechó las más cordiales relaciones con los asiduos concurrentes al citado establecimiento, D. José María Carnerero, D. Juan Grimaldi, Bretón de los Herreros y el Sr. Gil y Zárate.

De aquel modesto tugurio, dice el Sr. Mesonero Romanos, salió la renovación ó el renacimiento de nuestro teatro moderno; de allí surgieron el *Ateneo Científico* con sus cátedras, el *Liceo Artístico* con sus fiestas literarias y el *Instituto* con sus espectáculos dramáticos.

Aquella juventud, ansiosa de gloria y llena de entusiasmos, dotada de genio y de corazón, debía cambiar la vida del teatro, de la tribuna y de la prensa.

Del *Parnasillo* salieron los poetas del romanticismo, de aquella escuela literaria que, según el Sr. Pi y Margall, tradujo libremente la vida interior del hombre y del mundo, y atacó sin piedad las leyes, las instituciones, las costumbres; escuela que abolió todas las reglas y se burló de todos los preceptos, abriendo nuevos y más dilatados horizontes al genio y que muchos tomaron por nueva, al verla sostenida en Francia por Víctor Hugo, sin recordar que antes la habían cultivado el Dante, en Italia; Shakespeare, en Inglaterra; Calderón, en España, y Goethe, en Alemania.

El 1834 se estrenaron en el teatro del Príncipe *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, y *Macías*, de Larra, los dos primeros dramas del romanticismo que asombraron por su grandeza y produjeron el mayor entusiasmo.

En 1835 apareció *Don Alvaro ó la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, obra de tendencias fatalistas, pero genuinamente española, que alcanzó un éxito extraordinario.

En 1836 verificóse el estreno del drama caballeresco *El Trovador*, de un joven desconocido, triste soldado, que llevaba por nombre Antonio García Gutiérrez y que con sólo aquella obra conquistó uno de los primeros lugares en la dramática española.

Síguele en 1837 otro modesto joven, un ebanista que hacía versos, más enamorado de la poesía que de la garlopa, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, con su drama *Los*

amantes de Teruel, y el entusiasmo del público no conoce límites y el Ateneo, por votación unánime, le proclama su socio honorario.

No era entonces, como no lo ha sido nunca, muy feliz la vida del poeta. A pesar de sus triunfos, como quiera que sólo recibieran en pago de los derechos de autor de 1.500 á 2.000 reales, y 500 que el Sr. Burgos — dice Mesonero Romanos — solía dar por la impresión y que luego, según Zorrilla, subieron á 3.000 el pago de la obra y 3.000 el de la impresión, muchos de los autores que hemos citado hicieron oposición á cátedras que ganaron, ó entraron en el ejército, ó se consagraron al periodismo y con el periodismo á la política, donde se elevaron á los puestos principales.

Nuevas producciones de D. José Zorrilla; D. Ventura de la Vega; D. Manuel Tamayo; D. José María Díaz; D. Juan de Ariza; D. Tomás Rodríguez Rubí; Eduardo y Eusebio Asquerino; el marqués de Molins; D. Pedro Calvo Asensio; D. Juan de la Rosa González; D.ª Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora del drama *El príncipe de Viana;* D. Luis Olona; D. Agustín Azcona; don Eulogio Florentino Sanz; D. Angel María Dacarrete; D. Ceferino Suárez Bravo; D. Ramón Navarrete; don Mariano Cazurro; D. Juan Lombía, y otros cien mantienen la gloria de nuestro teatro y el esplendor de nuestra escena.

LECCIÓN LXVI. — Estado del teatro al morir Máiquez. — D. Juan Grimaldi.

A la muerte de aquel coloso, que en vida se llamó Isidoro Máiquez, quedó el teatro español paralizado y mudo.

Sol de la dramática castellana, al desaparecer el astro luminoso la escena quedó sumida en una profunda obscuridad.

Diríase que el teatro era una familia que con la muerte de Máiquez había quedado sin padre, sin protector y sin guía.

Mas como en esta tierra clásica de la luz y de la poesía los hombres de genio no pueden faltar, sucesivamente fueron apareciendo algunos cuya vida artística, siquiera sea ligeramente, nos proponemos reseñar.

D. Carlos Latorre, D. José García Luna, D. José Valero, D. Juan Lombía, D. Joaquín Arjona, D. Mariano Fernández, D. Manuel Catalina y D. Julián Romea, á quien, si nombramos el último, es precisamente por el renombre que supo conquistarse y por la grande y legítima influencia que ejerció en el teatro y en la declamación.

Antes precisa que demos á conocer á un hombre de mérito superior, á D. Juan Grimaldi, que si bien nació en Francia, era todo un español, muy versado en el estudio de nuestros clásicos, admirador como pocos y conocedor como ninguno de los recursos teatrales de nuestros escritores antiguos y del gusto variable del público.

Grimaldi, que había venido á España con el ejército francés del duque de Angulema en calidad de comisario ó pagador, cobró tal afición á nuestro país, que ya no quiso abandonarlo.

Siguiendo sus aficiones artísticas y literarias, estudió con el mayor aprovechamiento y bien pronto cuantos se ocupaban de poesía y de teatro se apresuraron á consultarle como á un oráculo.

Por su matrimonio con la distinguida actriz Concepción Rodríguez púsose al frente de la dirección del teatro del Príncipe, y reemplazando al inolvidable Máiquez, renovó los procedimientos artísticos y la declamación de nuestros actores, que había vuelto á caer en el mayor descuido.

De su esposa, Concha Rodríguez, hizo una dama española que sirvió de modelo á las actrices que la si-

guieron, y de Carlos Latorre un actor completo, consiguiendo hacerle perder los resabios y el amaneramiento que trajo de Francia, donde se había educado.

La dirección de Grimaldi aun se recuerda con encomio. A ella se debieron actores del mérito de Latorre, Luna, Valero, Lombía, Montaño, Romea y otros varios.

A su acertadísima dirección se debieron, igualmente, nuevas mejoras, así en los trajes de los artistas, siempre sujetos á la época en que la acción de la obra ocurría, como en el decorado, propio igualmente del tiempo y lugar donde la escena pasaba, como en la comparsería, que ensayaba con la mayor paciencia y cuidado, procurando no fuera una masa de hombres sin conciencia, antes por el contrario, unos pequeños actores.

Notable literato, tradujo, con singular maestría, el interesante drama *La huérfana de Bruselas* y la comedia de magia que Mr. Marteuville escribió en francés con el título de *Pied de mouton*, y él puso en castellano con el de *La pata de cabra*, pero con una gracia tal, con unos tipos tan españoles y con un lenguaje tan castizo, que su éxito superó á cuanto podía esperarse, siendo notorio que desde los confines de España, cuantos contaban con medios para realizar el viaje á Madrid, entonces tan difícil y costoso, venían á la capital tan sólo para ver y aplaudir la famosísima *Pata de cabra*.

No es de extrañar que la influencia de Grimaldi en el teatro y la literatura dramática, y más tarde en el periodismo y la política, llegara á ser tan grande.

Vuelto á Francia representó á España, á la que tanto amaba, en calidad de cónsul, con aplauso general.

Su ilustre esposa, retirada de la escena, falleció en París el año 1857.

Ocupándose de D. Juan Grimaldi escribió el marqués de Molins:

"Bien puede asegurarse que á los esfuerzos de este hombre singular, de tan preclaro talento, debe el teatro moderno su regeneración.„

A Grimaldi debimos la representación del drama sin los exagerados acentos de la tragedia y la comedia sin los sentimentalismos del drama.

LECCIÓN LXVII. — Biografías de algunas notables actrices.

Bárbara Lamadrid. Nació en Sevilla el año 1812. Mujer de arrogante figura y superior talento. Era, según Zorrilla, la dama imprescindible de Carlos Latorre.

Su constante estudio, su imponderable amor al teatro, su entonación vigorosa, su entusiasmo, esa chispa eléctrica que llamamos inspiración, hicieron de ella una grande actriz. Murió el año 1893.

Teodora Lamadrid.

Nació en Zaragoza el año 1821 y aprendió de su hermana Bárbara mucho y bueno, figurando, muy niña, como dama joven del ilustre Latorre y del inteligente Lombía, bajo cuya acertada dirección realizó notables progresos, que bien pronto la conquistaron el puesto de primera actriz de los teatros de Madrid.

Hizo la tragedia con Latorre, el drama con Valero, el melodrama con Arjona, la comedia con Lombía y Romea, mostrándose en todo eminentísima.

Fué profesora del Conservatorio, en cuyo puesto, y ya retirada de la escena, falleció el año 1896.

D.ª Matilde Díez.

Nació en Madrid el año 1818.

Muy niña trabajó en Cádiz.

En 1834 se presentó en el teatro del Príncipe en Madrid, y por cierto que habiendo estrenado el año 1835 la *Preciosilla* del drama *Don Alvaro,* cuéntase que don Juan Grimaldi la señaló como sucesora de la notable actriz y su esposa, Concha Rodríguez, tan relevantes dotes artísticas observó en ella.

Fué una actriz de verdadero genio y extraordinarias facultades, dice uno de sus biógrafos, que poseía la intención de los rasgos más dramáticos y á la vez de los más cómicos; incomparable dama para las obras de Lope y Calderón, de Zorrilla y García Gutiérrez, de Breton y Serra.

Nadie como ella ha sentido y llorado, haciendo sentir y llorar á los espectadores, ni reído, haciendo prorrumpir al auditorio en más francas carcajadas.

Juanita Pérez.

Había empezado por hacer papeles de muchacho para los cuales su pequeña y delicada figura se prestaba admirablemente, el José de *El pilluelo de Madrid,* el protagonista de *No más muchachos,* etc., etc.

"Con una cabeza jugosa, rica en cabello, de contornos purísimos, de facciones menudas, de ojos vivísimos y graciosa sonrisa, daba á sus papeles un donaire y una gracia encantadoras.„

Creó el papel de protagonista en la comedia *Las travesuras de Juana,* que, merced á su talento artístico, obtuvo un éxito extraordinario.

Pepita Valero.

Pertenecía á una familia de artistas dramáticos, todos aplaudidísimos, y en pocos años logró conquistar un puesto eminente.

Su vida de glorias acabó pronto, merced á un desgraciado accidente. Queriendo vengarse algunos espectadores de una falta que suponían haber cometido contra ellos el esposo de Pepita, que era á la sazón empresario del teatro de San Fernando, de Sevilla, previnieron y realizaron una silba contra la inocente esposa, la cual no pudo sobrevivir á tan injusto ataque, falleciendo á las pocas horas.

Toda Sevilla, patria de la gran actriz, desde la más aristocrática dama á la más humilde obrera, acompañó su cadáver vertiendo lágrimas (1850).

A D.ª Joaquina Baus se la consideraba como la here-

dera legítima de Rita Luna en las damas de nuestro teatro clásico. Fué madre del eminente autor dramático D. Manuel Tamayo y Baus. Murió en la corte el año 1852.

D.ª Josefa Palma.

Joven, bella, elegante, distinguida, con un talento natural y un sentimiento exquisito, empezó á darse á conocer en el teatro del Príncipe por los años de 1846 al lado de la incomparable Matilde Díez, llegando á ser en plazo brevísimo una de las primeras y más inteligentes artistas. Falleció en 1897, en San Gervasio (Barcelona).

LECCIÓN LXVIII. — D. Carlos Latorre, D. José García Luna, D. Juan Lombía.

D. Carlos Latorre.

Hombre de esmerada educación, buen jinete, diestro en las armas y con gallarda figura.

Aparece en la escena del teatro español como primer actor el año 1826, cuando apenas contaba veintisiete años, ya que había nacido en la ciudad de Toro en 1799.

Sumamente laborioso y enamorado del arte dramático, hizo un profundo estudio de las pasiones humanas, de la sociedad y de la Historia.

Según uno de sus biógrafos, "á todos los sentimientos sabía darles vida y á todas las creaciones del poeta realidad".

Ademán, gesto, voz, todo lo ponía al servicio del personaje que representaba.

En 1832 fué nombrado maestro del Conservatorio, siendo el primer actor que, con su amigo y compañero el Sr. García Luna, recibió el título de *don*, que hasta entonces parecía negado á los actores.

En París, donde se había educado, representó en francés (1838) las tragedias *Don Sebastián de Portugal* y el *Hamlet*, de Shakespeare, entusiasmando al público.

Aunque descolló en el género dramático, no por eso

dejó de representar la comedia con la mayor perfección y verdad.

No imitó ni copió.

Su representación era la verdad.

Tuvo por guía y director al inolvidable D. Juan Grimaldi.

Cuéntase que sus transiciones eran admirables.

A pesar de tener que luchar en los comienzos de su carrera con el recuerdo de Máiquez, se hizo aplaudir con entusiasmo en las tragedias *Otelo* y *Pelayo*, *Oscar* y *Edipo*.

Creó los protagonistas de *El Trovador*, *El zapatero y el rey* (segunda parte), *El puñal del godo*, *Sancho García*, *Marino Faliero*, *Margarita de Borgoña*, *Alfonso el Casto*, *Don Juan Tenorio* y otros muchos.

En sus manos la dirección de escena, que estudió con Grimaldi, fué lo que debía ser, una enseñanza.

Al morir no hubo actor que se atreviera á representar algunos de los personajes por él creados, como el *Don Alfonso el Casto*.

Fué maestro de D. Julián Romea.

De D. José García Luna apenas se encuentran datos biográficos. Ignoramos el día de su nacimiento, y tan sólo sabemos que falleció en Madrid de profesor del Conservatorio el 7 de Abril del año 1865.

En el año 1830 le vemos figurar como primer actor del teatro español de Madrid, y en este puesto continúa el 32, 35, 38, 39 y 41.

De él escribía *Fígaro* (Larra):

"Hay celo en el Sr. Luna y buena intención, pero esto no basta siempre."

Y hablando de la tragedia *Numancia*, añadía:

"Su declamación en este papel es enfática y poco natural.

"Las transiciones son duras."

En el protagonista de *El arte de conspirar* alcanzó un verdadero triunfo.

Estrenó con aplauso el *Don Alvaro*, del duque de Rivas, y *El zapatero y el rey* (primera parte), de D. José Zorrilla, y un gran número de obras.

D. Juan Lombía.

Nació en Zaragoza el año 1806 y falleció en Madrid en 1851.

Fué en sus comienzos maestro de ebanista, pero su afición al teatro y al estudio le hicieron abandonar su taller el año 1829. Presentóse primero en el teatro de la Cruz y después en el del Príncipe.

Fué un actor especialísimo para ciertos tipos geniales y un característico de primer orden, al decir de don José Zorrilla, de quien estrenó varias obras.

Laborioso como ninguno, tradujo varias obras para la escena, entre ellas las populares *El avaro*, *El trapero de Madrid*, *El pilluelo de París*, y escribió un notable libro titulado *El Teatro*.

LECCIÓN LXIX. — D. José Valero.

D. José Valero.

Nació en Sevilla el año 1808.

Sustituyó, como galán joven, en el teatro del Príncipe, al estimable actor D. Santiago Casanova (1830).

Si de Latorre aprendió el arte dramático, del célebre D. Juan Grimaldi aprendió la dirección escénica, empezando para él aquella serie de glorias que no debían abandonarle hasta el sepulcro.

A la muerte de su querida hermana y discípula la gran actriz Pepita Valero partió para América buscando un lenitivo á su dolor (1850).

De vuelta á España estrenó en 1858 el soberbio teatro de Novedades, de Madrid.

Valero no fué sólo, como dice un escritor, un actor genial, inspirado como Máiquez, grande como Latorre y gracioso como Cubas; fué el actor y sostenedor de un sistema por él creado y seguido, el *arte efectista*.

Frente á la *difícil facilidad* de Romea presenta las opuestas y colosales figuras de Ricardo D'Arlington, con sus rugidos de fiera; Luis XI, con su malvada hipocresía; Andrés, con sus histéricas carcajadas; el chistoso dómine de la graciosa pieza *El maestro de escuela*; y el típico zapatero del sainete *La comedia de Maravillas*.

Quizá pueda censurarse á D. José Valero de cierto desorden, pero este desorden es el del genio que salta por las frías reglas en alas de la inspiración.

Entre sus cualidades artísticas merece ser citada como la principal la de director de escena, que le llevó á crear discípulos, alguno de los cuales, como su hermano Isidoro y Vico, resultaron verdaderas eminencias.

Tenía por el arte dramático un amor sin límites; los años no le hicieron perder aquella afición, aquel cariño, aquella pasión que sintió desde niño por Talía, á la que rendía el más ferviente culto.

Citar sus campañas artísticas en Madrid, provincias y las Américas, que volvió á recorrer, no cabe en los estrechos límites de este trabajo.

Por sus méritos fué nombrado maestro del Conservatorio, y por su caridád, ejecutando multitud de funciones á beneficio del hospital de la Princesa de Madrid, la placa de 1.ª clase de la Orden civil de Beneficencia. Otra gloria tuvo, la de salvar la vida á un reo en Méjico, consiguiendo su indulto del severo Juárez.

Falleció en Barcelona el 12 de Enero de 1891 y ¡todavía lograba ovaciones y conquistaba aplausos á pesar de sus ochenta años!

"El arte dramático — decía Valero — empieza á conocerse cuando la vida se acaba.„

¡Hermosa frase!

Valero fué un actor cuyos talentos le permitieron ejecutar todos los géneros, sin que pudiera asegurarse en cuál de ellos resultaba mejor, en el trágico, el dramático ó el cómico.

LECCIÓN LXX. — D. Joaquín Arjona.—D. Mariano Fernández.— D. Manuel Catalina.

Joaquín Arjona.
ció en Sevilla el año 1817 y murió en Madrid en

irresistible vocación por el arte dramático y la ·ación que le produjo D. Carlos Latorre, que bien asegurarse fué su primer maestro, le llevaron á ena el año 1835, demostrando en todos los géneros rmosas dotes que para el teatro había recibido.
845 realizó su deseo de visitar Francia y conocer ejores actores.
aficionado al estudio distinguióse por lo sólido principios, por el profundo estudio de la realidad a más completa posesión del teatro.
·có todos los géneros, desde la tragedia al saine- ·ó á todos los caracteres que representaba la más ta verdad.
creación del protagonista del melodrama *La le San Lorenzo* demostró sus vastos conoci- fisiológicos en aquel mudo que sólo con el os ademanes hacía llorar al público.
or del Conservatorio desde el año 1865, la ma- ección que dió á la dirección escénica le crea- justicia el título de maestro.
10 Fernández.
en Madrid el 9 de Abril del año 1815.
entesco con un empleado del teatro de la Cruz cionó la ocasión y el medio de asistir á este espertándose en el niño la vocación artística había de ganarle tan justo renombre.



del Conservatorio, bien pronto, bajo la direc- ıtorre, Luna y Guzmán, llegaron sus progre- ınto, que en 1835 debutaba en el teatro del

Príncipe con *La Mogigata*; de Moratín, obteniendo el más completo triunfo.

Trabajó luego, fuera de Madrid, como primer gracioso, y treinta y cinco reales de sueldo; con Valero, en Sevilla; con Lombía, en Zaragoza, y luego en Granada con Romea, de quien ya no se separó, entrando á compartir el trabajo con el eminente Guzmán, al que sustituyó.

D. Manuel Catalina.

Miembro de una familia distinguida, recibió una educación esmeradísima, terminando con gran aprovechamiento la carrera de abogado.

Pero sus aficiones le arrastraban al teatro, por el que sentía verdadera pasión.

Trabajó en algunas casas particulares, presentándose en el Liceo Artístico, establecido en los lujosos salones del palacio de Villahermosa, con Teodora Lamadrid, en una comedia compuesta expresamente por D. Ramón Navarrete, y los grandes elogios que allí obtuvo decidieron su suerte.

En 1845 apareció en el teatro del Instituto con la pieza *Quiero ser cómico*, y de su debut escribía *El Semanario Pintoresco:*

"El Sr. Catalina, á quien conocemos bastante y cuya inclinación y dotes siempre aplaudiremos como verdaderos amigos, es un gran actor del género cómico, y la carrera que ha emprendido le prepara muchos días de gloria."

Al año siguiente, en el teatro de la Cruz, representó obras de tan diverso género como *El bufón del rey* y *Los dos amigos y el dote*, y en el año siguiente actuó ya de primer actor en Barcelona, Coruña, Valencia y Sevilla.

En 1849, no habiéndole convenido entrar en la gran compañía del Español, dirigió la del teatro de Variedades, marchando luego á la Habana.

LECCIÓN LXXI. — D. Julián Romea.

D. Julián Romea nació en Murcia el año 1813.

De educación esmerada y buena y elegante figura, presentóse á representar el protagonista del drama *El testamento*, haciendo exclamar á su maestro D. Carlos Latorre: "Por este camino pronto tendré yo que aprender de mi discípulo."

En 1836 casó con la eminente actriz Matilde Díez, y en 1840 aparece ya como primer actor y director del teatro Español.

Sus triunfos fueron siempre en aumento; cada papel le proporcionó una ovación, y el entusiasmo que el público sintió por él no tuvo límites.

Romea, como dice uno de sus biógrafos, no es solamente un actor de genio, es el creador de una escuela, es el revolucionario dentro del arte, que, comprendiendo cuánto tenía de falsa la manera de declamar anterior á él, desprecia toda tradición, huye de buscar el efecto donde otros le habían encontrado, y teniendo por lema la *naturalidad,* sorprende nuestros más íntimos sentimientos, no teniendo otro secreto que el de expresarlos de la manera que todos los expresamos.

Con figura airosa y simpática, voz llena de inflexiones y dulzuras, distinguidos modales, la naturalidad, dicen algunos, fué su arte, sintiendo y haciendo sentir, sin desplantes, ni gritos destemplados, sólo con el gesto, la actitud ó la mirada.

Falleció en Agosto de 1868.

Según unos, Romea era un artista-príncipe, su declamación, sin canturía, estaba llena de verdad y era sencilla sin tocar en el prosaismo.

....

Romea no podía, ni acaso quería, prescindir de su frac, ni de sus guantes, ni de ser el hombre contemporáneo hasta en los momentos de mayor exaltación.

. . . .

Lope de Rueda da un paso de cíclope hacia el *naturalismo* en las *situaciones* y el *carácter*.

Máiquez es el Lope de Rueda de la tragedia.

Romea es el Máiquez de la comedia (1).

Oigamos á los señores Guazo y Guerra:

"Romea es el actor inimitable en todos los géneros conocidos, de la verdad y la naturaleza, y por eso, al morir, dejó admiradores, pero no herederos.

„Para Romea la verdad está en el arte, pero la verdad sentida y reflejada de la manera más bella y poética, no árida y fea.

„Presentía lo que no sentía.

. . . .

„El drama y la tragedia los consideraba como accidentes de la vida del hombre, y jamás quiso tratarlos con el énfasis y grandilocuencia de los dioses.

„Fué artista y poeta.

„Dominó todos los géneros, del trágico al festivo, del hombre elegante al zafio gallego.„

CUADRO DE ARTISTAS DE 1825 Á 1850

Bárbara Lamadrid, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Joaquina Baus, Josefa Valero, María Córdova, Josefa Palma, Concha Sampelayo, Manuela Ramos, María Llorens, Juana Pérez, María Toral..

Carlos Latorre, José García Luna, Julián Romea, Joaquín Arjona, Pedro Cubas, Bernardo Avecilla, Antonio Silvostri, Pedro Sobrado, Francisco Lumbreras, Antonio Pizarroso, Guillermo Monreal, Pedro Mate, José Castañón, Antonio Barroso, José Valero, José Calvo, Florencio Romea, José María Dardalla, Antonio Alverá, Mariano Fernández, Juan Lombía, Vicente Caltañazor, José Banovio, Antonio Lozano, Juan Cata-

(1) Funes.

lina, Manuel Osorio, Juan Alba, Calixto Boldún, Antonio Capo, Juan Mata, Isidoro Valero, Ceferino Guerra, Manuel Méndez.

LECCIÓN LXXII. — La declamación.

Dos tendencias opuestas parecen observarse en la declamación de nuestros artistas en casi todo el siglo XIX.

Merced al genio y las lecciones de D. Isidoro Máiquez, nótase que han desaparecido de la escena la ampulosidad, la exageración, el manoteo, las impropiedades, el mal gusto, en una palabra, que caracterizó el arte de hacer comedias en los últimos años del siglo XVIII.

Esas dos tendencias están mantenidas por dos jefes: la *naturalista*, partidaria de la verdad absoluta, por D. Julián Romea; la *efectista ó convencional*, por don José Valero.

Vamos á terminar exponiendo las ideas sobre declamación más admitidas en la época presente.

La moderna representación tiende á ser natural, sin excluir la poesía.

Esa naturalidad debe ser la nota justa del artista.

Naturalidad que puede variar por el temperamento, situación y carácter del individuo.

No es lo mismo hablar en la intimidad de la familia que hablar con un extraño, con quien todos, por disculpable vanidad, procuramos hacerlo mejor.

En los nuevos rumbos del teatro aparece la verdad real, aunque esa verdad tenga algo de relativa.

Debe respetarse la tradición, pero sin seguirla. No olvidar que cada género dramático tiene su forma de representación.

Dejar á los clásicos del siglo XVII y á las obras de este género su galanura, brillantez y armonía.

Para la tragedia, toda la grandeza que generalmente se la reconoce.

Procurar interpretar fielmente la obra y el papel que el autor ha escrito.

Sentir y expresar.

Hoy un escenario, merced á constantes adelantos, puede ser un verdadero palacio.

Es que el teatro camina á la mayor verdad, aunque conserve algún convencionalismo.

Antes se elogiaba la elegancia de ciertos actores, hoy son elegantes la mayoría.

La nobleza se ha democratizado y el artista se ha ennoblecido.

Para la propiedad del traje antiguo, de su corte, colores, y hasta el plegado, tenemos ricos museos y muchos hombres de ciencia á quien consultar.

PARTE SEGUNDA

NOCIONES DE POESÍA Y LITERATURA DRAMATICA

LECCIÓN PRIMERA. — La poesía, su origen, géneros principales.

> Poesía es el arte literario, puro y universal.
>
> NAVARRO Y LEDESMA.

Poesía es el lenguaje de la pasión ó de la imaginación animada, expresado en verso. La prosa escrita en estilo poético, como el de algunas novelas.

Cualquier obra ó parte de ella que abunda en figuras, imágenes ó ficciones.

En estética el sentimiento de lo maravilloso expresado con inspiración y entusiasmo, como la poesía de los mares, de los desiertos, de la noche, de la pintura, de la mujer.

El origen de la poesía, así como el de todas las ciencias y artes, se atribuye á los griegos; no se crea por esto que la poesía y la música — dice Jove-Llanos — sean artes que pertenezcan sólo á las naciones civilizadas, bien que ellas las hayan perfeccionado. Para hallar el origen de la poesía hemos de recurrir á los desiertos y bosques, á la edad de los cazadores y pescadores, al estado sencillo de la raza humana.

Créese que las primeras composiciones transmitidas á la posteridad por la memoria y luego por la escritura fueron en verso.

Conozcamos sus principales géneros:

El *lírico*, que todavía conserva en su nombre el recuerdo del instrumento musical que siempre le acompañaba, consagrado principalmente al canto y la música.

El *épico*, que se cantaba también (1), aunque con ritmo menos monótono, de índole quizá análoga á la canturía de los antiguos romances castellanos.

Y el *trágico* ó *dramático*, con su canto y sus coros.

El melodrama tuvo también su música, siendo la ópera su rama más principal.

Antiguamente fué acompañado de música el villancico, la jácara, el entremés, la zarzuela, el sainete y la tonadilla.

Toda Europa ha tenido dos clases de poesía, la sabia ó docta, cultivada y mantenida por los eruditos, y la vulgar, cultivada y mantenida por el pueblo.

La poesía, según Lamartine, no estriba en la vana sonoridad de los versos, sino en la *idea*, en el *sentimiento* y en la *imagen*, en esa trinidad de la palabra que la transforma en verbo humano, y que él define de este modo: el *pensamiento versificado*.

Para llamarse buen poeta se necesita, como dijo el ilustre duque de Rivas:

«Pensar alto, sentir hondo y hablar claro.»

LECCIÓN II. — Apolo y las musas.

Sepamos quién era Apolo.

Apolo está considerado como el dios de la poesía, de la música y de las bellas artes.

Represéntasele como á un hermoso joven, de rubia y

(1) Baquero.—*Preceptiva literaria*.

abundante cabellera, la cabeza coronada de laurel ó de rayos, llevando un arco y un carcaj y algunas veces una lira.

En poesía llámase á los poetas los *hijos de Apolo.*

Habitaba con las musas en el Parnaso.

El Parnaso era un célebre monte de la Fócide (Grecia), en el que Apolo y las musas tenían su morada.

En una de sus faldas brotaba la fuente llamada Castalia, que comunicaba á los vates su poética inspiración.

El Olimpo era, según la mitología, una gran montaña de la Tesalia, donde existían, antes de Homero, varias escuelas de canto y música, cuyos alumnos hicieron de aquel sitio la mansión de las musas y demás divinidades conocidas con el nombre de olímpicas.

Las musas, según Pausanias, fueron tres, representando los tres modos del canto, la *voz,* el *soplo* ó el aire en los instrumentos y la *pulsación* en la lira.

Diodoro dice que *Osiris*, que gustaba de la alegría, del canto y de la danza, tenía siempre un coro de músicos, entre los cuales había nueve jovencitas instruídas en las artes, llamadas musas.

Las musas fueron reverenciadas antiguamente como verdaderas divinidades.

En Grecia y Roma tuvieron magníficos templos erigidos en su honor.

Hesiodo cuenta nueve musas, hijas de Júpiter y Mnemosina, que en el Olimpo cantaban las proezas de los dioses, conociendo lo pasado y prediciendo lo porvenir.

Sus nombres y atributos:

Clio, que presidía la historia, era representada por una joven coronada de laurel, teniendo en la mano derecha el clarín de la fama y en la izquierda un libro. Otras veces aparecía con un estilo en la mano derecha figurando escribir en una tabla de mármol ó bronce los hechos históricos.

Melpomene, la diosa de la tragedia, ricamente vestida, calzando el coturno, llevaba en una mano un cetro

y varias coronas, y en la otra un puñal ensangrentado, y marchaba seguida del *Terror* y la *Piedad*.

Caliope, madre de la retórica y de la poesía heroica, ceñía su cabeza con una corona de oro, y tenía en una mano varias coronas de laurel y en la otra la *Odisea*, la *Iliada*, y la *Eneida*, es decir, las obras maestras de Homero y Virgilio.

Talia, que presidía la comedia, era retratada con el aspecto de una joven en la flor de la vida, coronada de hiedra, llevando la máscara en la mano y calzando borceguíes.

Polymnia, la musa de los himnos, la pintaban en pie vistiendo túnica blanca; á la cabeza una corona de perlas, emblema de sus bellas y suaves palabras; la mano derecha elevada y en la izquierda un caduceo ó cetro.

Erato, la representante de la poesía lírica y amatoria. Llevaba á la cabeza corona de mirtos y rosas, en una mano la lira y en la otra un arco de violín, de cuyo instrumento se la creía inventora. Cerca de ella veíase al *Amor* con una tea encendida.

Terpsicore, la musa de la danza. Figurábala una joven alegre, coronada de una guirnalda, llevando en la mano un arpa.

Euterpe, que presidía la alegría, el placer, la poesía y la música, aparecía como una joven coronada de flores y tocando la flauta, de la cual se la consideraba inventora.

Urania, la musa de los cielos y de la astronomía. Pintósela con la figura de una joven vestida con traje azul sembrado de estrellas, ó bien con una corona de ellas sosteniendo un globo.

LECCIÓN III.—Formación de la lengua castellana.

En tiempo de los romanos, si la lengua latina no era por completo *nacional y popular*, era el *idioma* oficial de los moradores de la Península.

Al final de los godos la corrupción de la lengua latina se hizo cada día más sensible, á pesar de los esfuerzos del clero y de los hombres doctos, y como en España seguían hablándose varios idiomas, resultaba un latín bárbaro el que se hablaba.

De aquel latín informe ó rústico, mezcla del lenguaje ibero, vasco, céltico, fenicio, teutónico, griego y hebreo, que se habló en los primeros siglos, resultaron varios dialectos que en un principio se llamaron romanos, como para demostrar que eran hijos de la lengua hablada por los romanos, descollando entre ellos el castellano, que bien pronto llegó á ser el idioma nacional, recibiendo el nombre primero de *lengua castellana* y luego de *lengua española* (1).

LECCIÓN IV. — El verso. — Consonancia y asonancia. — Metros principales.

Verso es la combinación de frases melodiosas sujetas á ciertas reglas en su acentuación, su medida y su ritma.

El verso español se mide por sílabas, y las sílabas por el número de vocales, salvo los diptongos, triptongos, etc.

Los elementos esenciales de la poesía española son el número *fijo de sílabas* y la *acentuación rítmica*.

Si el verso termina en voz aguda se le cuenta una sílaba más, y si en voz esdrújula una menos.

Por regla general, los versos de sílabas de número par llevan el acento en las sílabas impares, y las de número impar al contrario.

Los griegos y latinos, para lograr la melodía rítmica, combinaban sílabas largas y breves, formando dos breves una larga.

(1) Revilla y Alcántara.

En español hay sílabas largas y breves, pero no vocales largas y breves como las griegas y latinas.

El acento en aquellas literaturas parece que era CANTO, ó sea entonación obligada de las sílabas.

El Sr. Menéndez y Pelayo dice que los antiguos dividían las cláusulas poéticas en *arsis* y *tesis*, ó sea la elevación y depresión de la voz, marcando el compás con la mano ó el pie.

Conviene advertir que palabras escritas con las mismas letras pueden tener legalmente distinto NÚMERO de sílabas, ó bien en diferente sitio la fuerza acentuada.

La pronunciación de los versos españoles, *en virtud de reglas establecidas,* carga siempre en la última vocal.

Precisa, por tanto, que las tres últimas sílabas de los versos sean:

inacentuada (la antepenúltima),
acentuada (la penúltima)
é inacentuada (la última),

excepto cuando los versos sean agudos ó esdrújulos.

Los versos españoles están constituídos por sucesiones periódicas de *series*, formadas por *sílabas* acentuadas y sin acento, seguidas de pausas métricas (1).

El verso latino se fundaba en el número de tiempos, así como el español se funda en el de sílabas.

El verso se forma de consonantes y asonantes, ó sea de ritmas perfectas é imperfectas.

Consonante ó ritma perfecta.

Identidad de vocales y consonantes desde la vocal acentuada hasta la última letra de la palabra

int*enta*
cu*enta*.

---

(1) Benot.

Como quiera que el sonido tiene mayor importancia que la ortografía, pueden asonantar

ll*eva*
c*eba*
v*aho*
n*ao*.

Asonante ó ritma imperfecta.

La voz que termina en las mismas vocales que las del verso anterior, contando desde aquella en que carga el acento.

cab*a*ll*o*
s*a*p*o*.

Tan sólo la lengua española tiene la ritma asonante, que ha de ponerse siempre en los versos pares, menos en los tres últimos de la seguidilla, donde se pone en el primero y tercero (1). Cuando el verso termina en vocal aguda basta la identidad de ésta

fav*o*r
s*o*l.

En los versos esdrújulos es la vocal acentuada, puesto que la de en medio casi no se percibe

c*é*firo
l*é*nto.

En los diptongos la vocal dominante

ind*u*stria
fort*u*na.

(1) Santos Landa.

El oído autoriza también á asimilar los sonidos de la *u* y la *o*, así como los de la *i* y la *e*.

ven*u*s
sen*o*
fil*i*s
dic*e*.

Cada verso forma un renglón en poesía.

Hemistiquio se llama la mitad ó parte de un verso:

«Pues ya el sacerdote — las armas bendijo...»

Cesura es la pausa que se hace en una determinada sílaba del verso, así para darle mejor sentido como para que aliente el lector.

El metro acompasa el ritmo ó movimiento del verso, fijando los acentos y determinando su duración.

Rima es la igualdad ó semejanza de las terminaciones de los versos, á contar desde la última vocal acentuada.

En la versificación española no hay ritmo métrico sino de estrofa.

No hay ritmo en cada línea sino en cada serie.

El ritmo supone periodicidad.

Todo es ritmo en nosotros, el compás de la respiración, los movimientos regulares de los seres animados, el golpe del remo, el galope del caballo, el vuelo de los pájaros, las figuras del baile, el creciente y menguante de los mares, los sonidos de la música.

El ritmo métrico consiste en el orden periódico de *series*, de intensidades y remisiones del aliento, conjuntamente con sus pausas (1).

Conviene señalar la necesidad del ritmo de acento.

Ejemplo:

Oh dulces prendas por mi mal halladas...

---

(1) Benot.

Si hacemos personal el mi poniéndole el acento ya no es verso.

La melodía ó agradable sucesión de sonidos se ve cambiando el siguiente verso:

Dulce vecino de la verde selva...
Dulce vecino de la selva verde...

El sabio D. Eduardo Benot cree necesario dotar nuestra lengua de dos signos ortográficos, uno para distinguir de las demás á la vocal que en cada palabra enuncie con más fuerza, otro para señalar é individualizar toda vocal contigua á otra que se pronuncie por sí sola en el tiempo de una sílaba métrica, sin unirse en diptongo ó en sinalefa á la vocal inmediata, proponiendo que ésta sea un punto, bajo una vocal, indicando que no forma diptongo ó sinalefa con la siguiente, ó bien que en *versificación* no constituirá SÍLABA MÉTRICA con ella.

LECCIÓN V. — Licencias poéticas. — Reglas y preceptos.

Veamos las llamadas licencias poéticas.

Sinalefa. — Figura por la cual se forma una sílaba de la vocal en que acaba una palabra y la vocal en que comienza la siguiente.

«Toda júbilo es hoy la gran Toledo,
El popular aplauso y alegría,
Unidos al magnífico aparato,
Las victorias de Alfonso solemnizan.»

GARCÍA DE LA HUERTA. — *Raquel.*

Los versos primero, tercero y cuarto tienen trece sílabas y el segundo doce; y, sin embargo, la sinalefa los hace á todos de once.

Sinalefas, diptongo, triptongo, tetraptongo y pentaptongo.

Vedle, D. Félix es, espad*a* *e*n mano.

ESPRONCEDA. — *Diptongo.*

Resbalar por su faz sint*ió* *e*l aliento.

ESPRONCEDA. — *Triptongo.*

El sab*io* *au*gur de todos el primero.

HERMOSILLA. — *Tetraptongo.*

Volvió á *Euridice* el mísero los ojos.

BELLO. — *Pentaptongo.*

Diéresis.
La *diéresis* divide un diptongo en dos sílabas.

Juez. Ju-ez.
Luis. Lu-is.

El Sr. Benot cree que la diéresis no se presta á todas las variantes que pueden ocurrir en la versificación.

Sinéresis. — Es lo contrario de la diéresis.
Por ella se reduce á una las vocales de dos sílabas.
Ejemplo:

Brama el boreas felicero...

Las dos sílabas de *boreas* se han convertido en una.
Sístole. — Por sístole se varía el acento, resultando órgia por orgía.

Ejemplo:

....
«¿Cuándo aquí, sin mi presencia,
Tuvieron lugar las órgias
Que han hecho raya en la época?»

J. ZORRILLA. — *Don Juan Tenorio.*

En cuanto á las llamadas reglas, creen los más notables autores que la escuela clásica, con sus exigencias de que la tragedia tuviese grandeza en la acción, carácter heroico en los personajes, sencillez en la trama y elevación en el estilo y la versificación, observando su autor las tres unidades de *tiempo*, *acción* y *lugar*, y con su empeño en rechazar muchos vocablos, por considerarlos innobles, privó á las obras dramáticas de espontaneidad en los argumentos y de riqueza en el diálogo.

LECCIÓN VI. — El verso largo.

Para los mejores preceptistas el verso largo es el más antiguo monumento de la poesía narrativa, el que mejor suministra la pausa para los alientos, el más genuinamente español, el épico por excelencia.

La costumbre de escribir separados los octosílabos fué obra de los trovadores y sin duda por influencias líricas, pero la unidad del primitivo verso largo es innegable.

La poesía heroica castellana no fué tomada ni imitada de los árabes, y sí un producto espontáneo de nuestro país, dice un notable publicista, como la guerra y la legislación.

El pueblo sentía la necesidad de cantar sus hazañas y recordar las proezas de sus héroes Bernando del Carpio, Fernán González, el Cid Campeador.

La poesía popular bien puede asegurarse que nació en el siglo IX, y ya en la *Crónica* del rey Alfonso el *Sabio* se citan los cantares de gesta *como monumentos respetables de antigua tradición, reflejando las costumbres, pintando los sentimientos, el carácter, el espíritu y la vida nacional.*

En el siglo XI se indica el romance ó lenguaje vulgar castellano que da principio á la literatura puramente española.

Aparece el *Poema del Cid* ó *Mio Cid*, acaso el más antiguo, en opinión del ilustrado Sánchez, que se conserva en lengua castellana, con una rima informe y versos de 15, 16, 17 y 18 sílabas con hemistiquios de 6 y 7, de 5 y 8, de 9 y 9, sin regla cierta de asonantes y consonantes, sin que por esto sus versos sean libres.

Ejemplo:

I

«De los sos oios tan fuerte — mientre lorando
Tornaua la cabeça e estatua — los catando.
Vió puertas abiertas e vços sin cannados
Alcandaras uazias sin pielles e sin mantos,
E sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró Myo Cid ca mucho auie grandes cuydados.
Flabló Myo Cid bien e tan mesurado:
Grado á ti Sennor Padre que estás en alto,
Esto me an buelto myos enemigos malos.»
....

En los siglos XII y XIII se escriben el *Libro de los tres reys d'Orient*, las *Poesías* de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Alejandro*.

Del *Libro de los tres reys d'Orient:*

«Los reys sallen de la *cibdat* — et cantan á toda *part*.
E vieron la su estr*ella* — tan luciente e tan *bella*,

Que nunqua dellos se par*tió* — fasta que dentro los me*tió*,
Do la gloriosa *era* — el rey del cielo et de la ti*erra.*»

POESÍAS DE GONZALO DE BERCEO, 1220

Gonzalo de Berceo fué un monje benedictino.

Sus poesías están todas compuestas en coplas de cuatro versos alejandrinos, rimados de cuatro en cuatro, y así el número como la rima están observados con bastante puntualidad.

Ejemplo. Dice al final de *La vida de Sant Millan:*

«*Gonzalo* fué so nomne qi fizo est tractado
En Sant Millan de Suso fué de ninnes criado,
Natural de Berceo, ont Sant Millan fué nado:
Dios guarde la su alma del poder del pecado.»
....

En la copla 757 de *La vida de Santo Domingo de Silos* dice:

Yo *Gonzalo* por nomne, clamado de *Berceo,*
De Sant Millan criado en la su merced seo,
De facer este trabaio ovi muy grand deseo
Riendo gracias á Dios, cuando fecho lo veo.»

POEMA Ó LIBRO DE ALEJANDRO

Escrito por el clérigo Juan Lorenzo Segura de Astorga en coplas de versos de catorce sílabas, llamados alejandrinos quizás por el nombre del poema (1250).

Como ejemplo copiaremos la copla final:

....
«Si quisierdes saber quien escreuió este ditado,
Johan Lorenço bon clerigo e ondrado,
Segura de Astorga, de mannas bien temprado,
El dia del iuyzio Dios sea mi pagado.—Amen.»

Como el monorrimo constante resultaba cansado, los poetas procuraban mantenerlo en rimas de sólo cuatro versos.

LIBRO Ó VIDA DE APOLONIO, 1250

Está escrito en versos alejandrinos ó de catorce sílabas, aconsonantados de cuatro en cuatro, como los de Berceo y Segura.

Véase la clase y la idea del libro:

«Componer un romance de nueva maestria
Del buen rey Apolonio e de su cortesia...
Como perdió su fija e la mujer capdal,
Como las cobró amas, ca les fué muy legal.»
....

En el precioso libro las *Siete Partidas* del rey D. Alfonso el Sabio, debemos buscar — según Capmani — el tesoro del primitivo romance ó lenguaje castellano, y en sus *Cántigas* el tesoro de la poesía.

COPLAS Ó VERSOS DE ARTE MAYOR

Constan de doce sílabas y se componen de dos versos de redondilla menor.

Se usaron como verso heroico antes que el endecasílabo. Conciertan el 1, 4, 5 y 8 y el 2, 3, 6 y 7.

«A ti Diego Perez Sarmiento, leal
Cormano é amigo é firme vasallo,
Lo que á mios homes por cuita les callo,
Entiendo decir plañendo mi mal.
A ti que quitaste la tierra é cabdal
Por las mias faciendas de Roma é allende

Mi pendola vuela, escuchala dende
Ca grita doliente con fabla mortal.»

D. ALFONSO EL SABIO, de su libro *Las Querellas.*

LECCIÓN VII. — Refranes. — Cantares de gesta.

Bien puede asegurarse que cada uno de los géneros poético-populares que conocemos es episódico y fragmentario respecto de los que le preceden, y sintético ó compositivo respecto de los que le siguen, sin que un género haya matado al otro, antes por el contrario, prestádole nueva vida. Su división es la siguiente:

Refrán.
Cantar.
Romance.
Poema.
Drama (1).

Hállanse versos de quince sílabas en los proverbios vulgares con hemistiquios de siete y ocho.

Ejemplo:

—«Sanan las cochilladas — é non sanan las palabras.
—Vecinas á vecinas — á las veces dan farinas.
—Quien come á condessa — dos vegadas pone mesa.
—Non iuego á los dados — más fago peores baratos.»

Los versos largos hállanse en los refranes, divididos en dos partes iguales, exornada una y otra con asonantes y consonantes.

Ejemplos:

—El obispo de Sanct Iago — ora l'espada, ora l'blago.
—Quien bien sirve bien desirve — quien bien desirve bien [sirve.

(1) J. Costa.

—Guarte d'ome mal barbado—et de viento acannalado.
—Abajanse los estrados — et alzanse los establos.

—De ora en ora — Dios meiora.
—Oy venido — e eras garrido.
—Jura mala — en piedra caya.
—Parto malo — e fija en cabo.

«Amigas, dicen por villa
Un ejemplo de Pelayo,
Que *una cosa piensa el bayo*
Y otra piensa quien lo ensilla.»

GIL VICENTE.—3.º, 370.

Con refranes por título escribieron diversas comedias nuestros clásicos.

No hay peor sordo..., Tirso de Molina.

El perro del hortelano..., Lope de Vega.

Casa con dos puertas..., Calderón, y otros varios.

Coplas.

Apellidáronse coplas multitud de composiciones épicas, romances, y aun poemas, como las *Coplas de la reina de Nápoles*, las de *Pedro de Gratia Dei* y las de *Mingo Revulgo*, etc., etc.

Tipo de cantares:

«Mal me quieren en Castilla
Los que me habían de guardar;
Los hijos de doña Sancha
Mal amenazado me han.»

Según Durán, se cantaban de continuo y servían de tema á diversos romances.

Costa añade que el cantar fué en muchos romances la base y el argumento.

Canciones romances:

«Con cartas un mensajero
El rey al Carpio envió;
Bernardo, como es discreto,
De traición se receló.
Las cartas echa en el suelo
Y al mensajero así habló:
Mensajero eres, amigo,
Non mereces culpa, non.»

Romancero de Bernardo del Carpio.

Hubo canciones-romances metafóricos y religiosos.

En la guerra que peleo — siendo mi ser contra sí,
Pues yo mismo me guerreo —, defiéndame Dios de mí.

DAMIÁN DE VEGAS. — *Romancero Sagrado.*

Gestas.

Llamóse *gestas* á los hechos de príncipes y de personajes, y *cantares de gesta* á unos pequeños poemas, de carácter histórico y popular, compuestos de varias estrofas, que celebraban altos hechos ó extraordinarios sucesos y se cantaban por plazas y campos.

Por ellos conocemos las interesantes relaciones de Bernardo del Carpio, los Siete Infantes de Lara, el Cid, y otras, y *su primitiva y holgada versificación.*

Aunque á veces aparecen separadas ambas palabras, el autor del *Poema del Cid* usa de las dos y también de la palabra *nuevas:*

«Aquí empieça la *gesta* de *Mío Cid* el de Vivar...
Las coplas de este *cantar* aqui's van acabando,
El Criador dos valle en todos los Santos
Estas son las *nuevas* de Mío Cid el Campeador...»

CANCIÓN DE GESTA

Gonzalo Gustios, llorando sobre las cabezas de sus hijos, los Siete Infantes de Lara.

«La cabeça de don Muño — tornola en su lugar,
E la de Diego Gonçalez — en los brazos fué á tomar.
E mesando sus cabellos — e las barbas de su faz,
«Señero so e mesquino — para estas bodas bofordar.»
Fijo Diego Gonçalez — a vos amaba yo mas,
Facieralo con derecho — ca vos nacierades ante.
....
La cabeça de don Diego — entonce fué á besar,
E limpiandola con lagrimas — volvierala á su lugar.
Cada uno como nasció — así las yba tomar.
La de don Martin Gonçalez — en sus brazos la tomaba:
«O fijo Martín Gonçalez — persona mucho onrrada,
¡Quien podríe asusár — que en vos avie tan buena maña!
A tal jugador de tablas — non lo avie en toda España,
Bien y mesuradamente — vos fablades en plaça.»

LECCIÓN VIII. — El romance.

Según la opinión del ilustre Menéndez Pelayo, la palabra romance, como designación de un género poético, no aparece en ningún documento anterior al siglo XV.

En lo antiguo llamóse *romance* á cualquiera de las lenguas neolatinas para diferenciarlas de su madre.

Después aplicóse este nombre á la naciente literatura de esas lenguas, muy especialmente á las obras poéticas, sobre todo á las épicas y narrativas.

Los romances castellanos desde el punto de vista estético son, dice Hegel, un collar de perlas, el emblema de nuestro genio nacional, cantos armoniosos fundados en el amor y la familia, en la gloria y el honor, poemas

épicos llenos de brillantes hazañas y tan bien dispuestos que sobresalen entre lo más bello que ha producido la antigüedad.

Los hay de diez y seis sílabas, y de ocho, que es el más generalmente usado, y se dividen en históricos, caballerescos, moriscos, amatorios, populares.

El romance, afirma el Sr. Coll y Vehí, comunicó el primer aliento á la poesía lírica y atesoró los preciosos y abundantes materiales de la epopeya española, dando vida á nuestro popular y glorioso teatro nacional.

Créese, con efecto, que así como en Grecia inspiró la tragedia Homero, en España las *canciones de gesta* y los *romances* inspiraron el drama, pudiendo citar entre otros muchos *La muerte del rey Don Sancho* y *Los Siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva; *Las mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid*, de Guillén de Castro; *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega, etc., etc.

Además de los dos hemistiquios octosílabos, los romances tuvieron diversas formas, habiéndolos con estribillo, como el inspirado por uno de los de *Lanzarote:*

«De velar viene la niña,
De velar venía,
Digas tú, el ermitaño — así Dios te de alegría,
Si has visto por aquí pasar — la cosa que más quería.
De velar venía, etc.»

Y en el romance asturiano *El galán de esta villa*, que acompañaba la *Danza prima,* se encuentran asonantes encadenados ó dobles.

«¡Ay! mi galán de esta *villa,*
¡Ay! mi galán de esta *casa,*
¡Ay! diga lo que él *quería,*
¡Ay! diga lo que él *buscaba...*»

El octasílabo, púramente lírico, se considera origina-

rio de los poetas galaico-portugueses, al igual de otros muchos usados por los trovadores, y aparece en las *Cántigas* del *Rey Sabio.*

Más tarde, en el *Poema de Alfonso XI*, encuéntranse ya rendondillas octosílabas como esta:

«El rey moro de Granada
Mas quisiera la su fin,
La su serva muy preciada
Entrególa á don Osmín.»

Quizá del ritmo del octosílabo épico nacieron luego los romances de los trovadores, si bien conviene advertir que los trovadores rechazaron la asonancia por juzgarla de poco mérito, prefiriendo para sus versos la consonancia.

Tuvo España sus poetas eruditos, los cuales contrapusieron la versificación del *mester de clerecia* á la irregular de los *cantares de gesta* ó romances populares de los juglares, que fueron *los primeros acentos de la musa castellana.*

Los romances llamados por antonomasia populares parecen y suelen ser fragmentos de antiguas *canciones de gesta*, rápidos, animados, impersonales, mientras que los llamados *juglarescos* son lánguidos, artificiosos, personales.

LECCIÓN IX.—Romances históricos, caballerescos, moriscos y populares.

EL CID PIDE EL TRIBUTO AL MORO

«Por el Val de las Estacas
Pasó el Cid á medio día
En su caballo *Babieca;*
¡Oh qué bien que parecía!

El rey moro que lo supo
A recibirle salía,
Dijo: —Bien vengas, el Cid,
Buena sea tu venida,
Que si quieres ganar sueldo
Muy bueno te lo daría,
O si bienes por mujer
Darete una hermana mía.
— Que no quiero vuestro sueldo
Ni de nadie lo querría,
Que ni vengo por mujer,
Que viva tengo la mía,
Vengo á que pagues las párias
Que tú debes á Castilla.
— No te las daré yo, el buen Cid,
Cid, yo no te las daría;
Si mi padre las pagó
Hizo lo que no debía.
— Si por bien no me las das
Yo por mal las tomaría.
— No lo harás así, buen Cid,
Que yo buena lanza había.
— En cuanto á eso, rey moro,
Creo que nada te debía,
Que si buena lanza tienes
Por buena tengo la mía;
Mas da sus párias al rey,
A ese buen rey de Castilla.
— Por ser vos su mensajero
De buen grado las daría.»

Códice del siglo XIV. — *Romancero general* de DURÁN.

ROMANCE CABALLERESCO

«En Paris está doña Alda
La esposa de don Roldan,

Trescientas damas con ella
Para la acompañar;
Todas visten un vestido,
Todas calzan un calzar,
Todas comen á una mesa,
Todas comian de un pan,
Sino era sola doña Alda
Que era la mayoral;
Las ciento hilaban oro,
Las ciento tejen cendal,
Las ciento instrumentos tañen,
Para doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos
Doña Alda dormido se ha;
Ensoñado habia un sueño,
Un sueño de gran pesar:
Recordó despavorida,
Y con un pavor letal,
Los gritos daba tan grandes
Que se oian en la ciudad;
Así hablaron las doncellas,
Bien oireis lo que dirán:
—¿Qué es aquesto, mi Señora?
¿Quién es el que os hizo mal?
—Un sueño soñé, doncella,
Que me ha dado gran pesar,
Que me veia en un monte
En un desierto lugar:
Bajo los montes muy altos
Un azor vide volar,
Tras dél viene una aguililla
Que lo afincaba muy mal;
El azor, con grande cuita,
Metióse so mi brial,
El aguililla con grande ira
De alli lo iba á sacar,
Con las uñas lo despluma,

Con el pico lo deshace;
Asi habló su camarera,
Bien direis lo que dirá:
—Aquesto sueño, Señora,
Bien os lo entiendo soltar:
El azor es vuestro esposo
Que viene de allende el mar,
El águila sede á vos
Con el cual ha de casar,
Y aqueste monte es la iglesia
Donde os han de velar.
—Si asi es, mi camarera,
Bien te lo entiendo pagar.
Otro dia de mañana
Cartas de fuera le traen,
Tintas venian de dentro,
De fuera escritas con sangre,
Que su Roldan era muerto
En la caza en Roncesvalles.»

Los antiguos, dice Milá, solían añadir una *e* al final agudo de los versos y decían Roldan*e* y dira*e*.

Según Durán, este romance es de los más viejos.

ROMANCE MORISCO

«Sale la estrella de Venus
Al tiempo que el sol se pone,
Y la enemiga del día
Su negro manto descoge;
Y con ella un fuerte moro
Semejante á Radamonte
Sale de Sidonia armado,
De Jerez la vega corre
Por donde entra el Guadalete
Al mar de España, y por donde
De Santa María el puerto
Recibe famoso nombre.

Desesperado camina,
Que aunque es de linaje noble,
Le deja su dama ingrata
Porque se suena que es pobre,
Y aquella noche se casa
Con un moro feo y torpe.
Que es alcaide de Sevilla,
Del alcázar y la Torre.
Quejábase gravemente
De un agravio tan enorme,
Y á sus palabras la vega
Con el eco le responde.
—Zaida, dice, más airada
Que el mar que las naves sorbe,
Más dura é inexorable
Que las entrañas de un monte:
¿Cómo permites, cruel,
Después de tantos favores,
Que de prendas que son mías
Ajenas manos se adornen?
. . . .
Alá permita, enemiga,
Que te aborrezca y le adores,
Que por celos de él suspires
Y por ausencia le llores;
Y que de noche no duermas,
Y de día no reposes;
Y en la cama le fastidies,
Y que en la mesa le enojes...
. . . .
Con esto llegó á Jerez
A la mitad de la noche....
. . . .
Delante del desposado
En los estribos se pone,
Que también anda á caballo
Por honra de aquella noche.

Arrojado le ha una lanza,
De parte á parte pasóle;
Alborotóse la plaza,
Desnudó el moro su estoque,
Y por en medio de todos
Para Medina volvióse.»

(Anónimo.)

ROMANCE POPULAR

«Yo me levantara madre
Mañanica de San Juan;
Vide estar una doncella
Ribericas de la mar;
Sola lava y sola tuerce,
Sola tiende en un rosal.
Mientras los paños s'enjugan,
Dice la niña un cantar:

CANTARCILLO

«¿Do los mis amores, dó los
Do los andaré á buscar?»

SIGUE EL ROMANCE

Mar abajo, mar arriba,
Diciendo iba el cantar,
Peine de oro en las sus manos
Por sus cabellos peinar.
¿Digasme tú, el marinero,
Que Dios te guarde de mal,
Si los viste, mis amores,
Si los viste allá pasar?»

ALFONSO DE ALCAUDETE (1577).

LECCIÓN X.—Metros diversos.

Juan de Mena (de 1412 á 1456) escribe quintillas tan bellas como ésta, pintando las musas:

«Los sus bultos virginales
Daquestas doncellas nueve,
Se mostraban bien atales
Cómo flores de rosales
Mezcladas con blanca nieve.»

Pedro López de Ayala (1470) en su *Rimado de palacio* usa los versos de diez y seis, catorce, doce sílabas y menos, con rima cuádruple y consonantes cruzados.

Los de once se parten por hemistiquios de cinco y de siete.

Los de diez se parten en dos, como los de diez y seis, catorce y doce.

Los de nueve sílabas, muy raros, por grupos de cuatro y cinco.

—Gran tocado — é chico recabdo.
—Datle, datle; — peor es furgarle.
—Dios é vida — componen villa.
—Cada gorrion — con un espigon.

A mediados del siglo XIV escríbense versos de doce y ocho sílabas, y aun de menor número, que acaban por hacer desaparecer los alejandrinos. El octosílabo, que algunos creen tomamos los españoles de los árabes, se halla, según el Sr. Milá, en la poesía latina, continúa en la latino-bárbara y es común á la antigua literatura francesa y provenzal.

Finalmente, el Sr. Menéndez y Pelayo, en su magnífico estudio sobre los antiguos romances, cree que el

verso de diez y seis sílabas es la forma definitiva de la poesía épica nacional.

En las *poesías* ó *cantares* del Arcipreste de Hita (siglo XIV) hállase la siguiente:

(Copla 653).

«¡Ay Dios cuán fermosa viene—D.ª Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donayre—qué alto cuello de garça!
¡Qué cabellos, qué boquilla,—qué color, qué buen andança!
¡Con saetas de amor fiere—cuando los sus ojos alça!»

Cuentan estos versos diez y seis sílabas, ó dos estancias de los llamados octosílabos.

A juzgar por los versos que de Juan de la Cueva vamos á copiar, los aborígenes de España tuvieron su canto heroico y su danza bélica:

«Cantar en ellos fué costumbre usada
De los *godos* los hechos gloriosos,
Y de ellos fué en nosotros trasladada.»

De aquí se infiere también que el pueblo hispano-visigótico tuvo cierta poesía vulgar, de carácter profano, frente á las leyendas piadosas.

Según Bello, los romances viejos narrativos deben mirarse como fragmentos de composiciones largas, de gestas ó poemas histórico-caballerescos.

Versos octosílabos con pie quebrado.

COPLAS DE JORGE MANRIQUE

«Recuerde el alma adormida,
Avive el seso y despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando.

Cuán presto se va el placer,
Cómo después de acordado
Da dolor;
Cómo á nuestro parecer,
Cualquiera tiempo pasado
Fué mejor.

Nuestras vidas son los ríos,
Que van á dar en la mar,
Que es el morir;
Allí van los señoríos
Derechos á se acabar
Y consumir.
Allí los ríos caudales,
Allí los otros medianos
Y más chicos,
Allegados son iguales,
Los que viven por sus manos
Y los ricos.
....
....
....

En el siglo XVI experimentó la poesía castellana una verdadera revolución, cambiando su ritmo y metro por los de Italia.

Esta revolución, iniciada por Garcilaso de la Vega, si dió á la poesía castellana más variedad, soltura y elevación, quitóle, en cambio, espontaneidad, grandeza y originalidad.

Cristóbal de Castillejo fué el que más brillantemente protestó de dicha reforma, oponiendo poesías á poesías. Mas como la corriente de los sucesos llevaba á las letras, como á las artes, al renacimiento, subsistieron ambas escuelas, llegando á compenetrarse y confundirse.

Ligera reseña de algunas clases de versos:

Tetrasílabo (de cuatro versos):

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca...
....

IRIARTE.

Pentasílabo (de cinco sílabas):

Quiero contarte
Que don Miguel,
Aquel pesado
Que viste ayer...
....

MORATÍN.

Exasílabo (de seis sílabas):

La del escribano,
La recién casada
Con el francesito
De la cuchillada...

JUAN DE SALINAS.

Eptasílabo (de siete sílabas):

Cuando en su concha Venus
Salió de entre los mares,
Brilló la luz del día
Más pura y rutilante...
....

D. JUAN NICASIO GALLEGO.

Octosílabo (de ocho sílabas):

Si una lágrima de fuego
Sale á decir que la adoro...
No quiero llorar, si lloro,
Tendré que matarla luego.

A. LÓPEZ DE AYALA.

Encasílabo (de nueve sílabas):

A las armas, valientes astures,
Empuñadlas con nuevo vigor,
Que otra vez el tirano de Europa
El solar de Pelayo insultó.
....

JOVELLANOS.

Decasílabo (de diez sílabas):

Gratos ecos al bosque sombrío,
Verde pompa á los árboles das,
Melancólica música al río,
Ronco grito á las olas del mar.
....

ESPRONCEDA.

(Estos dos últimos son propios para *himnos).*
Endecasílabos (de once sílabas):

La voz y mando de la alzada gente
Don Juan de Luna denodado toma,
Noble infanzón cuya ascendencia ilustran
Del reino de Aragón antiguas glorias.

DUQUE DE FRÍAS.

Dodecasílabos (de doce sílabas).
Suele componerse de dos *exasílabos.*

La dalia es hermosa — cantaban las aves,
Volando ligeras — en torno á la flor;
La flor ocultaba — sus hojas suaves,
Temblando, inocente, — de casto pudor.
....

D. JOSÉ DE SELGAS.

El verso de trece sílabas, invención de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda:

Yo palpito mirando tu gloria sublime,
¡noble autor de los vivos y varios colores!
Te saludo si puro matizas las flores,
te saludo si esmaltas fulgente la mar.
....

Alejandrinos ó de Berceo (de catorce sílabas), copiados dejamos algunos.

LECCIÓN XI. — Poesía dramática. — Versos más generalmente usados en la poesía dramática. — Versos de pie quebrado. — Coplas de arte mayor.

Ante todo haremos constar que el verso español reviste cuatro formas principales, *consonantado, asonantado, libre* (blanco ó suelto), y *monorrimo.*

Consonantado:

«Lavé con sangre el lugar
Adonde la afrenta estaba,
Porque el honor que se lava
Con sangre se ha de lavar.»

GUILLÉN DE CASTRO.—*El Cid.*

Asonantado:

Hágase lo que propone
Inés, con ella reparta
Sus bienes, yo lo consiento;
Pero ha de ser sin que haga
Ni firmas, ni obligación,
Se lo he prometido y basta.

D. LEANDRO FERNÁNDEZ MORATÍN.—*La Mojigata.*

Libre, blanco ó suelto:

¿Dónde está el héroe de la patria? ¿Elhé roe
De que está ufana Roma? ¿El que orgulloso
Triunfa de mi dolor? Venga, que quiero
Yo también aplaudirle. ¡Alma de tigre!
Bárbaro matador de cuanto al mundo
Fué amable y caro para mí; retornas
Del campo del combate. Sus arenas
De sangre de mi esposo están bañadas
Por tu execrable mano: por ti, oh monstruo...
....
....

DIONISIO SOLÍS.—*Camila.*

Y monorrimo:

En que todos los versos terminan con igual consonancia.

«Porque de todo bien es comienzo e *rais*
La Virgen Santa Maria, por ende yo Juan R*uis*
Arcipreste de Fita, primero *fis*
Cantar de los sus gozos siete, que asi *dis*.»

ARCIPRESTE DE HITA.—*Cantares.*

Entiéndese por poesía dramática un poema dialogado en que la acción no se refiere sino que se representa.

No todo diálogo es drama.

Es necesario para ello que lo acompañe y motive una acción.

Drama vale tanto como decir movimiento y vida, ya que la voz *drama* encierra la idea de acción (1).

Las principales condiciones de las obras drámaticas son el interés, la verosimilitud y el estilo.

Víctor Hugo dice que, generalmente hablando, toda obra dramática necesita *acción*, que interesa á la muchedumbre; *pasiones*, que entusiasman á las mujeres, y *caracteres*, que agradan á los pensadores. Y es porque el público, añade, necesita y busca un placer, el de los ojos, el del corazón ó el del espíritu.

Repasemos los versos más generalmente usados en la poesía dramática.

Los de pie quebrado, las coplas de arte mayor, el romance, el verso libre, la redondilla, la cuarteta, la quintilla, la letrilla, la silva, la octava, el soneto, la décima, el pareado, la seguidilla.

Ejemplo:

VERSOS DE PIE QUEBRADO

«Es amor transformación
Del que ama en lo amado.
De lo amado es transformado
Al amante en afición.
Es el peso puesto en fiel,
Es nivel,
Que hace ser dos cosas una;
Es dulce panal que él
Cera y miel
Se contiene sin repuna.»

LUCAS FERNÁNDEZ. — *Farsa tercera.*

(1) Milá y Coll.

Coplas de arte mayor compuestas de versos de doce sílabas. Este metro se usó como heroico antes del endecasílabo:

«La sierpe y el tigre, el oso y el león,
A quien la natura produjo feroces,
Por uso del tiempo conocen las voces
De quien los gobierna y humildes le son.
Mas ésta, do nunca moró compasión,
Aunque la sigo después que soy hombre,
Y soy hecho ronco llamando su nombre,
Ni me oye, ni muestra sentir compasión.»

JUAN DEL ENZINA. — *Filena y Zambardo.*

LECCIÓN XII. — Villancico. — Letrilla.

VILLANCICO

Díjose así, según Covarrubias, de las canciones villanescas que solían cantar las gentes del campo, por haberse formado á su imagen.

El erudito Sr. Barcia supone que el villancico fué el modelo del romance.

Más tarde fué la composición final con que terminaban ciertas obras escénicas, algunas veces cantando y bailando, repitiéndose el estribillo al final de cada estrofa.

VILLANCICO DEL SIGLO XIII

«E de tal razon com esta
Vos direi com unna vez:
A Virgen Santa Maria
Un muy gran miragre fez
Por lo bon rey Don Fernando
Que foi comprido de prez.»

Poesías de D. ALFONSO *el Sabio.*

«*Hago cuenta que hoy nascí*
Bendito Dios e lloado,
Pues ño me hicen licenciado.
¡Norabuena acá venimos
Pues que tan sabiendos vamos!
Espantarse han nuestros amos
Desta cencia que aprendimos.
Yá todo lo que aprendido
E las burras se olvidado,
Pues ño me hicen licenciado.»

JUAN DEL ENZINA. — *Auto del Repelón.*

LETRILLA Ó SERRANILLA

Grupo de versos, generalmente cortos y con estribillo, que el autor combina libremente:

«Moza tan fermosa
Non vi en la frontera,
Como una vaquera
De la Finojosa.
Faciendo la via
Del Calatraveño
A Santa Maria,
Vencido del sueño
Por tierra fragosa
Perdí la carrera,
Do vi la vaquera
De la Finojosa.
En un verde prado
De rosas é flores
Guardando ganado
Con otros pastores
La vi tan fermosa,
Que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa.

. . . .
Non tanto mirara
Su mucha beldad
Porque me dejara
La mi libertad;
Mas dije: Donosa,
(Por saber quién era),
¿Dónde es la vaquera
De la Finojosa?
Bien como riendo
dijo: —Bien vengades
que yo bien entiendo
Lo que demandades;
Non es deseosa
De amar, nin lo espera,
Aquesta vaquera
De la Finojosa.»

MARQUÉS DE SANTILLANA y LUIS DE EGUILAZ. — *La vaquera de la Finojosa.*

LECCIÓN XIII. — Romances dramáticos.

ROMANCE ENDECASÍLABO

—«Pero tal vez en tus gloriosos días
Algún recuerdo ésta infeliz te deba...
Ésta infeliz... que por ti muere...
— ¡Oh, cielo!
¿Está ya tu justicia satisfecha?
¡Españoles, la sangre de Pelayo
Bañando está la cuna que sustenta
Vuestro imperio naciente, y otro duelo
Que vano luto y lágrimas espera!
Muerto el tirano veis; ya no hay reposo;
Siglos y siglos duren las contiendas;

Y si un pueblo insolente allá algún día
Al carro de su triunfo atar intenta
La nación que hoy libramos, nuestros nietos
Su independencia así fuertes defiendan,
Y la alta gloria y libertad de España
Con vuestro heroico ejemplo eternas sean.»

D. MANUEL JOSÉ QUINTANA. — *Pelayo.*

ROMANCE OCTOSÍLABO

«Esta es aquella embozada
Que de hermosa y de discreta
Alabasteis en el Prado
Con retórica elocuencia.
No, no tengo de callar,
No tenéis que hacerme señas;
Y esta es la que os dió una lima,
Mirad que bien se me acuerda,
Y á quien vos, agradecido,
Dijisteis en recompensa:
—Otras limas, reina mía,
Desenlazan las cadenas
De las más fuertes prisiones;
Mas la que me dais aumenta
Grillos á una libertad
Que vive ya de ser vuestra.»

D. FRANCISCO DE LEIVA. — *El socorro de los mantos.*

ROMANCE CORTO (1).

Señor Gómez Arias
De cuerpo gentil,
Ojos matadores,
Que saben fingir
Palabras de azúcar;

(1) Sabemos ya que la terminación aguda suple una sílaba.

Y principio y fin
De los pensamientos
Que viven en mí:
¿Qué tristeza es esta
Que apenas salís
De gozar mis brazos
Cuando os miro así?
¿Qué se han hecho tantas
Finezas que vi,
Que fueron hechizos
Con que me rendí?
Habladme, miradme,
Mi bien ¿qué decís?
Porque de sospechas
Me voy á morir.
¡Señor Gómez Arias
Duélete de mí!»

D. Luis Vélez de Guevara.—*La niña de Gómez Arias.*

ROMANCE ESDRÚJULO (1).

«Basta, doblemos la página
Con mil y más,
Y no hablemos de política
Jamás, jamás.
Que ya sabes que soy áspero
De condición,
Y no he de ceder un ápice
En mi opinión.
Volviendo al novio, repítote
Que ayer le vi,
Y que me juró... A propósito
mírale allí.

D. Manuel Bretón de los Herreros.—*Todo es farsa en este mundo.*

(1) La palabra esdrújula embebe una sílaba.

LECCIÓN XIV.—Redondilla.—Cuarteta. Quintilla.

REDONDILLA

Estancia de cuatro versos, en que consonantan el primero y cuarto, y el segundo y tercero.

Aunque la más general es de ocho sílabas, puede haberlas de mayor ó menor número.

«¿No me dirás, por tu vida,
Qué bolsa diste á Solano
Para que te tenga ufano
Mesa y cama prevenida?»

ANTONIO MIRA DE AMESCUA. — *La fénix de Salamanca.*

CUARTETA

Estancia de cuatro versos, en que consonantan el primero y tercero, y el segundo y cuarto.

Al igual de la redondilla, puede componerse de mayor ó menor número de sílabas.

«Un día al amanecer
Del sol naciente á la luz,
El campo salí á correr
En mi caballo andaluz.
....
Refrenó el corcel en vano,
Que asustado se encabrita,
Rompe el bridón en mi mano
Y fiero se precipita...»

VÍCTOR BALAGUER. — *Don Juan de Serrallonga.*

QUINTILLA

Estancia de cinco versos, por lo común octosílabos, de los cuales tres tienen el mismo consonante y otro los dos restantes, á voluntad del poeta:

«Catalina, ¿qué te falta?,
Deja espantos y temores
Que en alas de mis amores,
Iré á la sierra más alta
Por metales ó por flores.
¿Quieres que trepando vaya,
Por los brazos de esa haya
Y baje de sus pimpollos
De una tórtola los pollos
A que jueguen en tu saya?
¿Quieres que á ese girasol
Bajen las aves pintadas
Que vuelan en caracol
Y parecen, remontadas,
Que son átomos del sol?»
....

DR. JUAN PÉREZ DE MONTALVÁN.—*El pleito del diablo.*

LECCIÓN XV.—Soneto.—Ovillejo.—Octava. Octavilla.

SONETO

Composición poética que consta de dos cuartetos y dos tercetos, endecasílabos:

«Un soneto me manda hacer Violante,
Yo en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallaba consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pie derecho,
Pues fin en este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando;
Contad si son catorce, y está hecho.»

LOPE DE VEGA.

OVILLEJO

Composición que consta de tres versos octosílabos, cada cual con un pie quebrado, y de una redondilla cuyo último verso es la reunión de los tres pies quebrados:

«¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
¿Y quién aumenta mis duelos?
Los celos.
¿Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo á mi dolencia
Ningún remedio le alcanza,
Pues me matan la esperanza
Desdenes, celos y *ausencia.*»

MIGUEL DE CERVANTES.

OCTAVA

Combinación de ocho versos endecasílabos, los seis primeros cruzados y los dos últimos pareados:

«¿Oís, soldados? La sonora trompa
Ya nos llama á la lid, corramos luego;

Y alarde haciendo de guerrera pompa
Al brazo no hay que dar paz ni sosiego:
Pechos infieles nuestra espada rompa,
Sus tiendas de oro y seda trague el fuego,
Y véannos trocar la mar cercana
En otro mar de sangre musulmana.»

ANTONIO GIL Y ZÁRATE.—*Guzmán el Bueno.*

OCTAVILLA

Composición de versos octosílabos. Formánla dos redondillas, en las que consonantan los versos 2 y 3, y 4 y 8, y 6 y 7.

«Nuestros padres de consuno
Nuestras bodas acordaron,
Porque los cielos juntaron
Los destinos de los dos;
Y halagado desde entonces
Con tan risueña esperanza,
Mi alma, doña Inés, no alcanza
Otro porvenir que vos.
. . . .
De amor con ella en mi pecho
Brotó una chispa ligera
Que han convertido en hoguera
Tiempo y afición tenaz;
Y esta llama que en mí mismo
Se alimenta inextinguible
Cada día más terrible
Va creciendo y más voraz.»
. . . .

ZORRILLA. — *Don Juan Tenorio.*

LECCIÓN XVI. — Silva. — Pareado. — Décima. Seguidilla.

SILVA

Combinación de versos de siete y once sílabas, consonantados y libres á voluntad del poeta:

«Una mañana, cuando el sol salía,
Que no importara, no, que el sol saliera,
Pues otro sol trajera
Más apacible el día,
Hallé unas flores entre blanca nieve,
Y como negras de carbón tenía
Las manos, dijo amor: A ellas te atreve,
Tómalas con el alma; el hurto alabo.
Pues dije como esclavo:
Oh, flores, perdonad, suspenso en calma,
Que si es el cuerpo negro, es blanca el alma;
Si algún favor al cuerpo se le debe,
¿Por qué pide carbón tiempo de nieve?»

D. JUAN DE MATOS FRAGOSO. — *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo.*

PAREADO

Versos que van unidos y tienen igual consonancia é igual número de sílabas:

«Contra el dios Baco cometió un pecado
La mona, pero Baco, muy airado,
Desde su trono, donde monas salva,
La mona condenó á que fuese calva;
Mas apeló la mona la sentencia
Al dios Júpiter, y él, con más clemencia,

Licencia dió á la mona que pusiera
La calva en cualquier parte que quisiera;
Mas ella, la sentencia confirmada,
Llamándose infeliz y desdichada,
Tanto en su mismo enojo se atropella,
Que iba buscando en sí donde ponella;
Y, en fin, por no ponérsela en la frente
La puso en el lugar más indecente.
Considera tú, pues, repara ahora,
Que el castigo en la mona se mejora,
Pues lo que el calvo trae en la mollera
La mona lo trae puesto en la trasera.»

D. Francisco de Rojas.—*No hay amigo para amigo.*

DÉCIMA

Combinación de diez versos octosílabos, en que consonantan el primero, cuarto y quinto; el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y el décimo y el octavo con el noveno:

«Para engalanar mi frente
Allá en la apartada zona
Con la espléndida corona
Del imperio de Occidente,
Amor y ambición ardiente
Me engendraron de concierto:
Pero con tal desacierto,
Con tan contraria fortuna,
Que una cárcel fué mi cuna
Y fué mi escuela el desierto.»

Duque de Rivas.—*Don Alvaro ó la fuerza del sino.*

SEGUIDILLA

Composición métrica de cuatro versos, en que el segundo consonanta con el cuarto, los cuales constan de cinco sílabas, y el primero y tercero de siete.

Las hay con estribillo que consta de tres versos, el primero y tercero asonantados entre sí, de cinco sílabas, y el segundo de siete, libre.

«En el baile bailando
A una bolera
Se le cayó una liga,
Y era de seda.
Al estribillo
Se le cayó la otra
Y era de orillo.»

RAMÓN DE LA CRUZ.—*Sainetes.*

LECCIÓN XVII. — Teatro griego.

Al objeto de dar á conocer los distintos géneros de poesía dramática, las tendencias de sus autores, la forma de las composiciones, la marcha progresiva del lenguaje castellano y con ella la de las composiciones escénicas, vamos á copiar fragmentos de diversas obras.

TRAGEDIA

Es la obra dramática en que se representa una acción entre personas ilustres, con un fin por lo común desgraciado, al objeto de rectificar errores ó desarraigar pasiones violentas por medio del terror ó la compasión.

Revilla y Alcántara la definen así:

"La representación de una acción grandiosa y extraordinaria, terminada por una terrible catástrofe."

PROMETEO ENCADENADO (TRAGEDIA DE ESQUILO)

Argumento.

Habiendo robado Prometeo y puesto en manos de los hombres el fuego divino, con el cual inventaron todas las artes, airado Zeus entrególe á la Fuerza y á la Violencia, sus ministros, y á Iphesto, para que le llevasen al monte Cáucaso y le amarrasen á sus rocas con férreas cadenas.

Hecho esto así, lléganse á consolarle todas las ninfas oceánidas y el Océano mismo, el cual le dice que corre á suplicar á Zeus y persuadirle á que le suelte de los hierros que le aprisionan. No le deja Prometeo que lo haga, sabedor de la inflexible y cruel condición del nuevo rey de los inmortales. Con esto, el Océano se retira y á poco llega errante la hija de Inacho, Io, quien oye de su boca la relación de sus propias desventuras, cuáles ha sufrido, cuáles sufrirá aún, cómo con blanda caricia de Zeus dará á luz á Epapho y cómo, en fin, uno de sus descendientes, el divino Hércules, habrá de libertar á Prometeo de sus tormentos. Mas como éste añada, con atrevida lengua, que Zeus ha de ser derribado de su alta potestad á manos de uno de sus hijos y lance contra él otras blasfemas palabras, desciende Hermes, por orden del padre de los dioses, amenazándole con el rayo si no declara qué ha de acontecerle en lo porvenir. Niégase á ello el amenazado, retumba el trueno, abre el rayo las entrañas de la roca y Prometeo desaparece entre las ruinas.

La escena de la tragedia se supone sobre el monte Cáucaso, en la Escitia.

Prometeo y el coro. (Sale Hermes.)

HERMES. A ti, pecador contra los dioses, que entregas sus honores á los seres de un día; á ti, ladrón del fue-

go, á ti es á quien me dirijo. Nuestro padre Zeus manda que digas qué bodas son esas por las cuales ha de caer del imperio. Y esto sin enigmas, antes explicándolo punto por punto. No me obligues á segundo viaje, Prometeo, que bien ves que no es con estos modos como Zeus se ablanda.

PROM. Gravemente hablado está el discurso y lleno de arrogancia como del ministro de los dioses. Nuevos sois, como nuevos mandáis y creéis habitar fortaleza que el dolor no ha de asaltar nunca. Pues ¿no sé yo de dos tiranos que han caído de ella? Y todavía he de ver al tercero, al que ahora manda, y bien pronto, y con mayor ignominia. ¿Parécete que tiemblo á los nuevos dioses, que menguado he de bajarme á ellos? Muy lejos estoy de eso. Vuelve pies atrás por el camino que viniste, pues nada de lo que quieres averiguar has de saber

HERMES. Con esos fieros te acarreaste ya esta desgracia.

PROM. Ten por cierto que no trocaría yo mi desdicha por tu servil oficio, que juzgo por mejor servir á esta roca que no ser dócil mensajero de Zeus tu padre. Así es razón que con ultrajes se responda á quien nos ultraja.

HERMES. Paréceme que te recreas con tu presente fortuna

PROM. ¡Que me recreo! ¡Que no viera yo recrearse así á todos mis enemigos! Y á ti entre ellos.

HERMES. Pues qué, ¿á mí también me culpas de tus infortunios?

PROM. En una palabra: yo abomino á todos esos dioses que, colmados por mí de beneficios, tan inicuamente me pagan.

HERMES. Ya veo que grave dolencia te hace perder la razón.

PROM. Adolezca yo si es dolencia odiar á los enemigos

HERMES. Dichoso, serías intolerable.

PROM. ¡Ay de mí!

HERMES. Palabra es esa que Zeus no conoce.

PROM. Pero el tiempo va envejeciendo y enseñándolo todo.

HERMES. ¿No piensas decir nada de lo que padre desea?

PROM. Y en verdad que debiéndole tanto debería corresponder al beneficio.

HERMES. ¿Te burlas de mí como si fuese un niño?

PROM. Pues qué, ¿no eres tú un niño, y aun más cándido todavía, si esperas que has de saber algo de mí? No hay tormento ni artificio con que Zeus me reduzca á hablar si antes no suelta estas afrentosas cadenas. Por tanto, que caiga sobre mí la llama abrasadora y la nieve de cándidas alas; que rujan los truenos habitadores de las entrañas de la tierra; que todo se conmueva y se confunda todo, que nada me doblará para que declare á qué manos ha de caer Zeus de su tiranía.

HERMES. Considera tú si eso puede remediarte.

PROM. De antes está todo ello visto y determinado.

HERMES. Ante los males presentes resuélvete, temerario, resuélvete á pensar cuerdo una vez siquiera.

PROM. En vano me importunas exhortándome; como si hablases á las ondas del mar. Que jamás se te ponga en mientes que, por temor á sentencias de Zeus, me he de hacer de ánimo femenil y he de tenderle las manos como una mujer, suplicando á ese aborrecidísimo que me suelte de estas cadenas. Lejos de mí eso.

HERMES. Mucho he hablado, lo sé, y que hablaré en vano, porque tu corazón no se mueve ni ablanda con ruegos, antes como potro recién puesto al yugo, así tú tascas el freno, y te resistes violento, y forcejas contra las riendas. Pero en vano sacas fuerzas de tu necio consejo; menos que nada puede la pertinacia del desaconsejado. Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre ti sin remedio de no rendirte á mis razones. Hará

padre saltar en pedazos esa áspera cumbre con la fulmínea llama en medio del estampido del trueno, y sus despojos cubrirán tu cuerpo y te estrecharán con pesados y roqueros brazos. Después de largo espacio de tiempo volverás á la luz; pero el can alado de Zeus, el águila carnicera vendrá á ti, convidado importuno, todos los días, y voraz te arrancará la carne á pedazos y se cebará con el negro manjar de tus hígados. Y no esperes el fin de este suplicio hasta que un dios no se preste á sustituirte en tus trabajos y quiera bajar á la oscura morada de Ades y á las caliginosas profundidades del Tártaro. Con que así determina.

PROM. Has vociferado su embajada á quien ya la sabía. Pero en que un enemigo padezca malamente bajo el poder de su enemigo, no hay afrenta. ¡Caiga, pues, sobre mí el afilado rizo del fuego; conmuévase el éter con el estampido del trueno y el huracán de los vientos desatados; que la tormenta sacuda la tierra en la raíz misma de sus hondos cimientos; que invadan las olas del mar con bárbara furia los celestes caminos de los astros; que arrastre mi cuerpo el irresistible torbellino de la Necesidad hasta el fondo del negro Tártaro! ¡Como quiera, no podría darme la muerte!

HERMES. ¡Esas son las palabras y razones que es posible oir de los mentecatos! ¿Qué le falta á tu demencia? ¿Por ventura á tratarte mejor se calmarían tus furores? Pero á lo menos vosotras, que os doléis de sus miserias, alejaos de estos lugares al punto. El horrendo rugir del trueno os dejaría atónitas.

CORO. Dime, aconséjame cualquier otra cosa, y serás obedecido; pero esas palabras que has pronunciado no las puedo tolerar. ¿Cómo? ¿Tú me mandas rendir culto á la cobardía? En los males que haya

de padecer, con él quiero entrar á la parte, que yo aprendí á odiar á los traidores y no hay ruindad que más repugne que esa.

HERMES. Pues acordaos de lo que á tiempo os he advertido, y cuando os asalte el mal no acuséis á la fortuna.

(Vanse Hermes y las Oceánidas.)

PROM. Ya las palabras son obras. La tierra se agita y el trueno ruge en sus hondas entrañas, y las inflamadas vueltas del rayo fulguran en el aire, y el polvo se levanta en revuelto torbellino, y los ímpetus todos de los vientos se desatan y en encontrados soplos se chocan con porfiada pelea, y el mar y el aire se encuentran y confunden. Contra mí, á no dudar, y de parte de Zeus viene esta furia poniendo espanto. ¡Oh deidad venerada de mi madre! ¡Oh éter que haces girar la luz común para todos, viéndome estáis cuán sin justicia padezco!

LECCIÓN XVIII. — Edipo rey.

TRAGEDIA DE SÓFOCLES, TRADUCIDA EN VERSO CASTELLANO POR D. PEDRO ESTALA

Argumento.

Layo, rey de Tebas, tuvo un hijo de Yocasta, su mujer, que entregó á un pastor para que le expusiera en el monte Citeron, temeroso del oráculo, que había predicho que el niño mataría á su padre y se casaría con su madre.

Compadecido el pastor entrególe á otro pastor de Polibo, rey de Corinto, quien le crió y amó como á un hijo, por no tenerlos, dándole por nombre Edipo.

Un ciudadano de Corinto, en el calor de una disputa,

le echó en cara no ser hijo de Polibo. Acudió Edipo á sus nuevos padres, que le respondieron con evasivas. Marchó á consultar el oráculo de Delfos y Apolo le anunció que había de ser parricida y marido de su madre. Horrorizado abandonó á Corinto, dirigiéndose á Tebas. En una encrucijada del camino encontróse con Layo, su verdadero padre, que iba á consultar el oráculo de Delfos.

Dispútanse el paso y Edipo, ignorante, mata á su padre Layo y á los que le acompañaban.

Llega Edipo á Tebas y halla consternados á los tebanos porque un monstruo, llamado *Esfinge,* proponía un enigma á los pasajeros despedazando á cuantos no le descifraban. El enigma era éste:

"¿Cuál es el animal que por la mañana anda en cuatro pies, á mediodía en dos y á la tarde en tres?„

Edipo lo explicó diciendo era el hombre que en la mañana de su vida se arrastra por la tierra en cuatro pies; á mediodía, ó en la edad adulta, camina en dos; y en la tarde, que es la vejez, se apoya en un báculo, que es como andar en tres pies.

La *Esfinge,* despechada, se arrojó al mar y los tebanos, en vista de su talento, le proclamaron rey y le casaron con Yocasta, su madre, de la que tuvo cuatro hijos.

Declarada una peste en Tebas y consultado el oráculo dijo no cesaría *hasta que los tebanos no arrojaran de su seno al matador de Layo.*

Empeñado Edipo en descubrirlo hizo muchas pesquisas y al fin supo por el pastor tebano que le entregó al de Corinto toda su triste historia. Yocasta se ahorcó con un cinturón y Edipo arrancó los broches del manto de su madre y esposa y se sacó los ojos.

Escena final.

Edipo. — Creón. — El coro.

....

EDIPO. Sobre todo, te encargo y te conjuro
Hagas se den los últimos honores
Del sepulcro á la mísera princesa
Que yace en el palacio; deber tuyo
Es hacer con tus deudos este oficio.
Mas por lo que á mí toca, no pretenda
Esta ciudad, viviendo yo, tenerme
Entre sus ciudadanos; permitidme
Habitar en los montes; dejad busque
En Citeron, mi patria verdadera;
Este monte mis padres destinaron
Para sepulcro mío; morir debo
En él, como quisieron Bien conozco
Que ni la enfermedad, ni otro fracaso
Terminará mi vida; no pudiera
En aquella ocasión librar la vida,
Si á males más terribles que la muerte
No me hubiera la suerte reservado.
En fin, á mi destino me abandono.
De mis hijos, Creón, no te encomiendo
Un cuidado especial, pues son varones,
Donde quiera hallarán su subsistencia;
Pero las dulces prendas de mi vida,
Mis hijas infelices, malhadadas,
Que con tanto regalo he yo cuidado,
Dándolas de mi plato los manjares
Más dulces y sabrosos... ¡hijas mías!
¿Qué será de vosotras? Generoso
Príncipe, á tu piedad las encomiendo.
Permíteme las dé el postrer abrazo,
Y con ellas lamente mi desgracia.

Ve, príncipe, por ellas, clara estirpe
De tan ilustres padres, no me niegues
Este postrer favor; si las abrazo,
Igual placer tendré que si las viera.
¿Mas qué escucho? ¿No son lamentos tristes
De mis amadas hijas? ¡Ay! Sin duda
Creón compadecido de mis ruegos
Las prendas más amadas de mi vida
A mi presencia trae.

Los mismos y las hijas de Edipo.

CREÓN. Así es, Edipo;
tus ardientes deseos conociendo
te presento tus hijas.

EDIPO. ¡Feliz seas!
Y en justa recompensa las deidades
Más feliz tu reinado hagan que el mío.
¿Dónde estáis, hijas mías? Acercaos,
Tocad de vuestro hermano las impías
Manos, que han despojado á vuestro padre
de los ojos, cual veis. ¿Cómo, infelices,
Os engendré en el seno que me diera
El ser á mi primero? Desgraciadas,
¡Cuánto dolor me causa vuestra suerte!
¡Qué triste vida habrá de ser la vuestra!
¿A qué juntas ó fiestas presentaros
Podréis, que no volváis en llanto envueltas?
Y cuando de casaros la edad llegue
¿Quién el padre será, que no rehuse
A sus hijos manchar con el oprobio
Que cubre á vuestros padres y los míos?
¿Qué deshonor os falta? Vuestro padre
A su padre mató; hijos produjo
De la madre que el ser le había dado,
Y de ella os engendró; tales afrentas
Os improperarán; ¿quién querrá entonces
A vuestras bodas aspirar? El hado

Ni sus criados, ni sus deudos, ni siquiera sus padres se ofrecen para sustituirle.

Al saberlo su esposa Alcestes se ofrece en lugar suyo, y muere por él.

Hércules, que se encamina á dar remate á uno de los trabajos que le impone Euristeo, robar el carro de cuatro caballos del tracio Diómedes, se hospeda en el palacio de Admeto, que le agasaja, ocultándole lo que sufre.

Sabe Hércules por un esclavo lo ocurrido, y para probar á Admeto su gratitud y su amistad, corre al Orco á visitar al rey de los muertos y robarle su presa, lo cual consigue, devolviendo Alcestes á su esposo, luego de asegurarse del cariño de Admeto por su difunta.

Alcestes y Admeto.

ALC. ¡Oh, Admeto!... quiero hablarte antes de morir. Dejo la vida probándote mi amor, y consiento en que veas esta luz al precio de ella, y cuando en vez de esto podría casarme con el tésalo que quisiera, y habitar en alcázar de reyes, no deseo vivir sin ti con hijos huérfanos de padre, ni me apiadé de mí poseyendo juveniles gracias que me prometían largos deleites.

Tu padre y tu madre te hicieron traición, aun cuando por su edad bien podrían haber muerto con decoro en lugar tuyo, salvando á su hijo y alcanzando gloria Tú eras el único fruto de su himeneo y faltando no tenían esperanza de otros. Y ambos hubiéramos vivido y no gemirías huérfano de tu esposa, ni educarías á tus hijos, huérfanos también. Pero algún Dios ha dispuesto que así suceda, sea, pues.

Concédeme una gracia, teniendo presente que yo nunca te pediré mucho, y será justo lo que te suplique; tú mismo lo conocerás, si eres prudente, como creo, y amas á estos hijos no menos que yo.

Sean ellos los señores en mi palacio, y no les dés madrastra, que, como ha de ser peor que yo, por celos maltratará á tus hijos y los míos.

Ruégote, pues, que no te cases segunda vez. La madrastra que sucede á la esposa es enemiga de los frutos del anterior matrimonio, y no más piadosa que una víbora, y el varón tiene en su padre gran defensa, pero tú, ¡oh hija mía!, ¿cómo te educarán mientras seas virgen para vivir honestamente con la esposa de tu padre? Torpe fama puede mancharte con su hálito, y en la flor de tu juventud desbaratar tus bodas. No será tu madre la que te lleve al altar de himeneo; pero debo morir, y no mañana, sino que dentro de muy poco me contarán entre los muertos. ¡Reid alegres, que tú, esposo, puedes vanagloriarte de haber poseído la mejor de las mujeres, y vosotros, hijos, la mejor de las madres!

CORO. Ten confianza. No temo hablar por él. Hará cuanto deseas si no pierde la razón.

ADM. Se hará, se hará lo que ruegas. No temas, que si yo te poseí viva, después que mueras tú sola serás llamada mi esposa, y ninguna otra ocupará tu lugar, que no hay quien te iguale ni en nobleza ni en hermosura.

ALC. ¡Oh hijos!, ya habéis oído á vuestro padre que me ha prometido no casarse jamás en daño vuestro ni olvidarse de mí.

Mis ojos se obscurecen.

Ya puedes decir que he muerto y que nada soy.

ADM. Alza el rostro. No abandones á tus hijos.

ALC. Contra mi voluntad lo hago; ¡adiós, hijos míos!

ADM. ¡Míralos, míralos!

ALC. Nada soy ya.

ADM. ¿Qué haces? ¿Nos abandonas?

ALC. Adiós. *(Expira).*

ADM. ¡Yo muero! Desventurado de mí.

....

Hércules (con una mujer cubierta con un velo) y Admeto.

HÉR. Con libertad, ¡oh Admeto!, debemos hablar á los amigos y no callar guardando en el pecho nuestros dolores. Tú me hospedaste en tu palacio y en él coroné mi cabeza y ofrecí libaciones á los dioses, y tú nada me dijiste de tu pena.

Guárdame esta mujer que te entrego hasta que vuelva con los caballos de la Tracia, después de matar al tirano Bistonio.

Si la suerte no me es contraria volveré, y mientras tanto te la doy para que sirva á tu familia.

Con mucho trabajo llegó á mi poder. Asistí á un certamen de atletas en el que se proponía premio de esfuerzo y en él la he conseguido.

Cuida bien de ella que la gané peleando, y acaso me lo agradecerás algún día.

....

El tiempo mitigará tu dolor.

ADM. El tiempo, es verdad, sí, el tiempo es la muerte.

HÉR. Te consolará una mujer y desearás celebrar nuevas bodas.

ADM. ¡Calla! ¿Qué has dicho? No lo esperaba de ti. Ninguna vivirá á mi lado.

HÉR. Alabo tu propósito, pero no deja de ser una locura. Lo alabo porque eres fiel amante de Alcestes.

ADM. Moriré si le falto, aunque ella ya no exista.

HÉR. Haz, sin embargo, lo posible por acoger dignamente en tu palacio á la que te presento.

ADM. No, por Júpiter, tu padre. Que se vaya.

HÉR. Se irá, pero reflexiónalo antes.

ADM. Así ha de ser, si no quieres enemistarte conmigo.

HÉR. Está bien. Puede, sin embargo, que algún día exclames: «el hijo de Júpiter era un noble huésped.» Mírala. Quizá te parezca semejante á tu esposa y seas feliz y acabe tu dolor.

(La quita el velo.)

ADM. ¡Qué miro! ¡Oh, dioses! ¡Milagro inesperado! ¿Es mi esposa ó soy juguete de alguna visión?

HÉR. No, Admeto, la que ves es tu misma esposa.

ADM. ¡Oh noble hijo de Júpiter Máximo, que seas dichoso y que te conserve el padre que te engendró! Tú creo me has devuelto la vida! ¿Pero cómo de la oscuridad infernal la trajiste á la luz?

HÉR. Peleando con el dios de las tinieblas.

ADM. ¿Y por qué no habla?

HÉR. No te es permitido oir su voz antes de ofrecer la debida expiación á los dioses, y hasta que no pasen tres días. Pero llévala á tu palacio y sigue Admeto siendo piadoso con tus huéspedes.

ADM. Pues que seas feliz en todas tus empresas.

LECCIÓN XX. — Las junteras.

COMEDIA DE ARISTÓFANES, TRADUCIDA POR D. FEDERICO BARAIBAR

Argumento.

Las atenienses, capitaneadas por Praxágora, resuelven introducir cambios fundamentales en la constitución de la república.

Disfrazadas de hombres, armadas de bastones lacedemonios, envueltas en los mantos de sus maridos y oculto el rostro con sendas barbas postizas invaden el Prix antes de amanecer, teniendo antes un ensayo de oratoria. Aprovechándose de la pereza de los ciudadanos y de lo que les retrasa el no hallar sus vestidos, hacen aprobar una ley estableciendo la comunidad más completa en los bienes y en los goces del amor.

Praxágora y mujeres.

....

(Perorando á las otras.)

PRAX. Tú, ¡oh, pueblo!, eres la causa de todos estos males, pues te hacen pagar un sueldo de los fondos del Estado, con lo cual cada uno mira sólo á su particular provecho y la cosa pública anda cojeando como Esimo, ignorante además de cojo. Pero si me atendéis, aun podéis salvaros. Mi opinión es que debe entregarse á las mujeres el gobierno de la ciudad, ya que son intendentas y administradoras de nuestras casas.

M. 1.ª ¡Bravo, bravo, bravo! Prosigue, amiga mía, prosigue.

PRAX. Os demostraré que son infinitamente más sensatas que nosotros. En primer lugar todas, según la antigua costumbre, lavan la lana en agua caliente y jamás se las ve intentar temerarias novedades. Si la ciudad de Atenas imitase esta costumbre y se dejase de innovaciones peligrosas ¿no tendría asegurada su salvación? Las mujeres se sientan para freir las viandas, como antes; llevan la carga en la cabeza, como antes; celebran las tesmoforias, como antes; amasan las tortas, como antes; ocultan en casa á los galanes, como antes; sisan, como antes; las gusta el vino puro, como antes, y se complacen en el amor, como antes. Entreguémoslas, ¡oh, ciudadanos!, las riendas del gobierno; no nos cansemos en inútiles disputas, ni les preguntemos lo que van á hacer. Dejémoslas en plena libertad de acción, considerando solamente que como son madres, pondrán todo su empeño en economizar soldados. Además ¿quién les suministrará con más celo las provisiones que la madre que los parió? La mujer es inge-

niosísima como nadie para reunir riquezas, y si llegan á mandar no se las engañará fácilmente, por cuanto ya están acostumbradas á hacerlo. No enumeraré las demás ventajas; seguid mis consejos y seréis felices toda la vida.

M. 1.ª ¡Divina, admirable, dulcísima Praxágora! Tú serás nuestro jefe. Procura poner en práctica tus proyectos. Pero si Céfalo, aquel demagogo, se lanza sobre ti para injuriarte, ¿cómo le replicarás en la asamblea?

PRAX. Le diré que delira.

M. 1.ª Eso lo sabe todo el mundo.

PRAX. Que es un atrabiliario.

M. 1.ª También eso se sabe.

PRAX. Que es tan buen político como mal alfarero.

M. 2.ª ¿Y si te insulta el legañoso Neóclides?

PRAX. A ese le diré que vaya á mirar por el trasero de un perro.

M. 2.ª ¿Y si te empujan?.

PRAX. Los empujaré yo. En ese ejercicio pocos me ganarán.

M. 1.ª En una cosa no hemos pensado. Si se te llevan lcs arqueros, ¿qué harás?

PRAX. Me defenderé poniéndome así, en jarras, y no me dejaré cojer por medio del cuerpo. Vamos, levantaos las túnicas y poneos pronto los zapatos lacedemonios, como habéis visto que hacen nuestros maridos al irse á la asamblea. Sujetaros las barbas. Envolveos en los mantos sustraídos á vuestros esposos y marchad apoyándoos en vuestros bastones y entonando alguna vieja canción, á imitación de los campesinos.

CORO. Llegó el momento de partir, ¡oh, hombres! No olvidemos esta palabra y se disuelva la conspiración. Vamos á la Asamblea.

....

....

Blepino y su mujer Praxágora.

....

BLEP. ¿Sabes lo que se ha resuelto en la asamblea?
PRAX. No.
BLEP. Pues, hija mía, en adelante ya puedes tratarte á cuerpo de rey. Dicen que os han encomendado la república.
PRAX. ¿Para qué? ¿Para hilar?
BLEP. No, para administrar.
PRAX. ¿El qué?
BLEP. Todos los asuntos del Estado.
PRAX. ¡Por Venus! La república será feliz en adelante.
BLEP. ¿Por qué?
PRAX. Por mil razones. No se permitirá á los atrevidos mancharla con torpes atentados, ni levantar falsos testimonios, ni hacer calumniosas delaciones.
BLEP. De ningún modo hagas eso, por todos los dioses. ¿No ves que os váis á quitar los medios de vivir?
CORO. Querido mío, deja hablar á tu mujer.
PRAX. Ni robar, ni envidiar á los vecinos, ni estar desnudo, ni ser pobre, ni tomar prenda á los deudores.
CORO. ¡Por Neptuno! Grandes promesas, si no son mentira.
PRAX. Yo las realizaré; tú me harás justicia. *(Al coro)*. Y tú tendrás que callar.
CORO. Ahora es la ocasión de poner en juego los recursos de tu ingenio y de probar tu amor al pueblo y lo que sabes hacer en favor de tus amigos...
PRAX. Yo confío en la bondad de mis consejos; pero mucho temo que los espectadores no quieran aceptar mis novedades y se aferren á las antiguas prácticas.
BLEP. No temas por tus innovaciones; al contrario, el apetecerlas es nuestro flaco, así como el despreciar lo antiguo.

PRAX. Pues bien, que nadie me contradiga ni interrumpa antes de conocer mi sistema y de haberme oído. Quiero que todos los bienes sean comunes y que todos tengan igual parte en ellos y vivan de los mismos; que no sea éste rico y aquél pobre, que no cultive uno un inmenso campo y otro no tenga donde sepultar su cadáver; que no haya quien lleve cien criados y quien carezca de un solo servidor. En una palabra, establezco una vida común é igual para todos.

BLEP. ¿Y el que no posee tierras, sino dinero y riquezas?

PRAX. Las aportará al acervo común ó será reo de perjurio.

....

BLEP. ¿Y las mujeres?

PRAX. También serán comunes.

BLEP. Las más hermosas.

PRAX. Todas; feas é imperfectas.

BLEP. Eso ocurrirá en vosotras; ¿pero y los hombres?

PRAX. Igual.

BLEP. ¿Y cómo se reconocerán los hijos?

PRAX. ¿Y qué necesidad hay? Los jóvenes creerán que son sus padres todas las personas de más edad, y basta. Antes se estrangulaba sin temor á los ancianos, y ahora nadie lo hará, pensando si será su padre.

BLEP. En eso no andas descaminada....................

....

LECCIÓN XXI. — Teatro latino. — Medea.

TRAGEDIA DE SÉNECA, TRADUCIDA POR D. EDUARDO MIER

Argumento.

A la muerte de Pelias, Jason habitaba en Corinto con su esposa Medea y sus hijos.

Habiéndole elegido el rey Creonte por yerno, Medea recibió de Jason una declaración de divorcio y de Creonte una orden de destierro.

Logró Medea un día de prórroga y aprovechóle para matar á Glauca ó Creusa, la nueva esposa de su marido; y luego, para completar su venganza, degolló á los dos hijos que de Jason había tenido, huyendo por los aires.

Escena última.

Medea. — Los niños. — El coro.

MEDEA. *(Saliendo.)* He resuelto matar cuanto antes á mis hijos y huir de esta tierra, y no perderé el tiempo encomendando su muerte á manos más enemigas; sin remedio deben perecer, y como es preciso, yo, que los procreé, los mataré también. Ea, pues, ármate de valor. ¿Por qué vacilo en realizar crímenes crueles, pero necesarios? Anda, mísera mano mía, empuña, empuña el acero, huella la triste meta de la vida y no seas cobarde, ni te acuerdes de tus hijos, á quienes tanto amas porque los diste á luz; olvídate en este breve día de que los tienes, y llora después, que, aun cuando los mates, siempre te fueron caros, y siempre fuiste una mujer infortunada.

(Vase.)

....

NIÑO 1.° *(Desde dentro.)* ¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Adónde huiré de mi madre?

NIÑO 2.° No lo sé, hermano muy querido. Vamos á morir.

CORO. ¿Oyes, oyes el clamor de tus hijos? ¡Oh mísera é infeliz mujer! ¿Entraré en el palacio? Salvemos á sus hijos de la muerte.

(El coro se detiene viendo cerradas las puertas.)

NIÑOS. ¡Pero socorrednos, por los dioses! ¿Vendréis á tiempo? ¡Ya el puñal nos amenaza de cerca!

CORO. ¿Eres, ¡oh miserable!, piedra ó hierro para segar con tu mano infanticida la vida de los hijos que diste á luz?

(Sale Jason.)

JASON. Mujeres que rodeáis este palacio, ¿está en él esa Medea que ha cometido tantos crímenes? Menester es que se esconda en los abismos de la tierra ó que cual ave se lance á las etéreas regiones para que no pague la pena que merece por su delito contra la real familia...

CORO. ¡Oh infeliz Jason, aun ignoras, sin duda, las desdichas que te aguardan!

JASON. ¿Qué hay? ¿Quiere matarme también?

CORO. Tus hijos han muerto á manos de su madre.

JASON. ¡Ay de mí! ¿Qué dices?

CORO. Que ya murieron tus hijos.

JASON. ¿En dónde los ha asesinado, dentro ó fuera del palacio?

CORO. Abre las puertas y los verás muertos.

JASON. Abrid cuanto antes las puertas, servidores; quitad las barras para que contemple dos males á un tiempo, y vea á mis dos hijos muertos y para que los vengue y muera también á mis manos.

(Aparece Medea en un carro tirado por dragones, con los cadáveres de sus hijos.)

MEDEA. ¿Por qué sacudes y das golpes en las puertas, buscando los cadáveres de tus hijos y á mí, que los he asesinado? No te molestes; si me necesitas, dime lo que quieres; jamás me tocarán tus manos, porque el Sol, padre de mi padre, me ha dado un carro que me protegerá contra mis enemigos.

JASON. ¡Oh, rabia! Mujer odiosa, mujer la más odiada por los dioses, por mí y por toda la especie huma-

na, que has osado hundir el puñal en el corazón de tus propios hijos, en los mismos que diste á luz, ¡y ves la tierra y la luz á pesar de tu impiedad maldita! ¡Ojalá que mueras! Ahora te conozco, no cuando de un palacio y de un país bárbaro te traje á la Grecia, á ti, que eres el más terrible azote y has hecho traición á tu padre y á la tierra que te crió.

Obra es de los dioses que me arrastrara tu fatal destino cuando asesinaste á tu hermano junto á los altares y te embarcaste en la nave *Argos*. Tales fueron tus primeras hazañas; te casaste conmigo, y luego que diste á luz mis hijos, los mataste, llevada de tu odio y de tu envidia á mi segunda esposa. Te preferí á todas, fuiste mi compañera, enlace fatal y pernicioso para mí, que eres leona, no mujer. ¡Pero ojalá que mueras, infame como ninguna, y además manchada con la sangre de tus hijos!

MEDEA. Largamente replicaría á cuanto acabas de decir si el padre Júpiter no conociera los beneficios que de mí has recibido y tu negra ingratitud.

El destino no podía permitir que, despreciándome, tú y tu real cónyuge vivierais felices, insultándome ambos, ni tampoco que Creonte, que te dió la mano de su hija, me desterrara de aquí impunemente.

Si te place, llámame leona, ya que te he herido en el corazón como merecías.

JASON. Tú también sufres y participas de mis males.

MEDEA. Puedes estar seguro de ello. Sin embargo, es dolor que me agrada, porque te lastima.

JASON. ¡Oh, hijos!... ¡Qué madre tan perversa os tocó en suerte!

MEDEA. ¡Oh, hijos! .. ¡Cómo habeis muerto por culpa de vuestro padre!

JASON. Pero seguramente no los mató mi diestra.

MEDEA. No tu diestra, pero sí tu injusticia y tu segundo matrimonio.

JASON. ¿Y te resolviste á asesinarlos para vengarte de mi enlace?

MEDEA. ¿Es leve desdicha para una mujer?...

JASON. Déjame sepultarlos y llorarlos.

MEDEA. De ningún modo; yo los enterraré y los llevaré al bosque sagrado de Juno, diosa de Acra, para que ninguno de sus enemigos los insulte removiendo su sepulcro; en este país de Sísifo instituiré fiestas solemnes y sacrificios, en desagravio de tan impío asesinato. Yo iré á la tierra de Ericteo y habitaré con Egeo, el hijo de Pandión.

Tú, que eres perverso, tendrás mala muerte, aunque justa, y los restos de la nave *Argos* herirán tu cabeza, ya que ha sido testigo del amargo fin de mis bodas.

JASON. Acabe contigo la furia vengadora de tus hijos asesinados y la justicia castigue tus crímenes.

MEDEA. ¿Qué Dios, qué divinidad podrá escucharte, cuando fuiste perjuro y traidor á quienes te dieron hospitalidad?

JASON. ¡Fuera, fuera de aquí, malvada, asesino de tus hijos!

MEDEA. Vete al palacio y entierra á tu esposa.

JASON. Allá voy.

MEDEA. Aun no has gemido bastante; la vejez te aguarda.

JASON. ¡Oh, hijos muy amados!

MEDEA. De su madre, no de ti.

JASON. Y, sin embargo, los mataste.

MEDEA. Para dañarte.

JASON. ¡Ay de mí, desventurado! Sólo deseo besar mis hijos queridos.

MEDEA. Ahora los llamas, ahora deseas verlos y antes los rechazabas.

JASON. Concédeme, por los dioses, que toque sus infantiles cuerpos.

Medea. No; vanas son tus súplicas.

(Desaparece.)

Jason. ¿Oyes, Júpiter, cómo desoye mis súplicas? ¿Ves lo que sufro de esa execrable leona, matadora de sus hijos?...

Coro. Júpiter, desde el Olimpo, gobierna al mundo, y muchas veces hacen los dioses lo que no se espera, y lo que se aguarda no sucede, dando á los asuntos humanos un fin no pensado.

LECCIÓN XXII. —Amphytrión.

COMEDIA DE PLAUTO, TRADUCIDA POR EL DOCTOR VILLABOBOS

Argumento.

Amphytrión, general de los tebanos, vence al rey Terela y á sus tropas y le corta la cabeza. De regreso, en Tebas, su patria, antes de presentarse á su rey Creonte, decide pasar la noche en el navío, aparentemente, ya que envía á su esclavo Sosía con tan buena noticia á su esposa Alcumena, añadiendo que irá á visitarla aquella noche.

A esta sazón Júpiter, tomando la figura de Amphytrión, y Mercurio, su hijo, la del esclavo Sosía, al que ha seguido y escuchado todo el relato de la batalla, pues Sosía, para distraer el miedo y la soledad, iba hablando alto, llegan á la casa como si fuesen amo y criado. Alcumena recibe con gran cariño á su esposo, y pasada la noche, Amphytrión se despide para volver á su navío. Sosía, á quien Mercurio, puesto de centinela, no ha dejado entrar en la casa, y antes le ha abofeteado, llamándole impostor, vuélvese al navío y cuenta lo ocurrido á Amphytrión, quien suponiéndole borracho le maltrata,

y con él se dirige á su casa en busca de su querida esposa Alcumena.

Mercurio (salen Júpiter y Alcumena).

. . . .

MER. Llorosa y triste dejas á tu mujer con tu partida.

JÚPITER. Calla, mi señora, no empañes tus ojos, que yo te prometo de volver presto.

ALCUM. Ese presto qué lejos viene.

JÚPITER. No te dejo yo, señora, ni me parto de ti por mi voluntad.

ALCUM. Créolo, porque en la misma noche que viniste te vas.

JÚPITER. ¿Para qué me detienes? Tiempo es ya de salir de la ciudad antes que amanezca. Hágote donación, Alcumena, de esta copa de oro que gané por mi fortaleza, y en la que bebía el rey Terela, á quien yo por mi mano maté en la batalla.

ALCUM. Hazlo tú, señor mío, como sueles hacer todas tus cosas. Más que el don vale el que lo hace.

MER. Y á quien se hace.

JÚPITER. ¿Aun porfías en hablar? ¿No sabes que te puedo matar, ladrón?

ALCUM. No quieras, mi señor Amphytrión, enojarte con Sosía por mi causa.

JÚPITER. Así lo haré, mi señora, como tú lo mandas.

MER. (Qué caloroso está mi padre con el celo de los amores.)

JÚPITER. ¿Quieres algo, señora?

ALCUM. Quiero que cuando me tuvieres ausente me ames, y quiero ser tuya estando tú ausente.

MER. Vámonos, Amphytrión, que ya clarea.

JÚPITER. Anda tú delante, que yo te seguiré. ¿Quieres algo, señora?

ALCUM. Que te vengas luego.

JÚPITER. Yo seré contigo antes de lo que tú piensas.

(Váse Alcumena.)

Agora te suelto, noche.

(Vánse Júpiter y Mercurio.)

Alcumena, Amphytrión y Sosia.

....

AMPHYT. ¿Tú, dices, mujer, que nosotros vinimos aquí anoche?

ALCUM. Digo que sí, y que luego, en llegando, me saludaste, y yo te di un beso.

AMPHYT. (Ya este comienzo del beso no me agrada nada.) Prosigue, adelante.

ALCUM. Bañástete.

AMPHYT. ¿Y... qué pasó después que me bañé?

ALCUM. Sentástete á la mesa.

SOSÍA. (¡Oh, qué bien! Tú no hagas sino preguntar.)

AMPHYT. (No interrumpas.) Prosigue.

ALCUM. La cena fué traída. Cenaste conmigo, y yo me senté junto á ti.

AMPHYT. ¿En el mismo estrado?

ALCUM. En el mismo.

SOSÍA. (¡Huy! Ya no me agrada nada este convite.)

AMPHYT. (Déjate ahora de argumentos.) Cuenta lo que pasó después que cenamos.

ALCUM. Decías que te dormías, quitaron la mesa y de aquí nos fuimos á acostar.

AMPHYT. ¿Y tú, dónde te acostaste?

ALCUM. Juntamente en tu cámara y en una misma cama contigo.

AMPHYT. (¡Muerto soy!)

SOSÍA. (¿Qué oíste, señor?)

AMPHYT. (Me ha muerto esta mujer.)

ALCUM. ¿Qué tienes, mi alma?

AMPHYT. No me hables amorosamente.

SOSÍA. (¿Qué has sentido?)

AMPHYT. ¡Oh, desventurado de mí! Yo soy muerto, porque la castidad de ésta se ha trocado en mi ausencia en vicio y maldad.

ALCUM. Ruégote, en reverencia de Castor, que me digas, ¿qué he hecho yo, mi marido, para merecer tales injurias?

AMPHYT. ¡Yo ser tu marido! No me llames con ese nombre.

SOSÍA. (Síguese de aquí que pues éste dice que no es el marido es que le han cambiado la mujer.)

ALCUM. ¿Qué hice yo para que tales injurias se me digan?

AMPHYT. ¿Tú misma cuentas lo que has hecho y todavía preguntas en qué pecaste?

ALCUM. ¿Qué pecado hice en acostarme contigo, siendo tu esposa?

AMPHYT. ¿Tú te acostaste conmigo? ¿Puede darse osadía mayor? Demanda siquiera un poco de honestidad prestada, de que bien necesitas.

ALCUM. Esa maldad que tú me levantas no se halla en nuestro linaje. Si tú quieres, por engaños, tacharme de deshonesta, nunca podrás hallar lo que buscas.

AMPHYT. ¡Oh, dioses inmortales! Sosía, ¿tú, al menos, me conoces?

SOSÍA. Perfectamente.

AMPHYT. ¿No cené yo anoche en mi navío en el golfo Pérsico?

SOSÍA. Sin mí, hay otros testigos, que no me dejarán mentir. Ya no sé qué decir de este negocio, sino hay otro Amphytrión, á quien, en tu ausencia, has encargado de tus cosas y del goce de tus bienes. Porque si es maravilla que haya otro Sosía encantado, más lo es que haya otro Amphytrión que ha engañado á tu mujer.

ALCUM. Juro por el reino del alto rey, por Juno, y por todos los dioses, de quienes yo tengo tanto miedo

como vergüenza, que ningún otro mortal que tú se llegó hasta mí para hacerme deshonesta.

Amphyt. ¡Bien querría que esto fuese verdad!

Alcum. Yo digo verdad, pero en vano, pues que no la quieres creer.

Amphyt. Mujer eres y atrevidamente juras.

Alcum. La que no tiene culpa debe ser osada y hablar por su honor confiada y soberbiamente.

Amphyt. Harto osada lo dices.

Alcum. Como conviene á una mujer honesta.

LECCIÓN XXIII. — Los adelfos (los hermanos).

COMEDIA DE TERENCIO (1), TRADUCIDA EN VERSO
POR D. A. LASSO DE LA VEGA

Prólogo.

Pues blanco de malévola censura
Ve sus obras así nuestro poeta,
Y la que ahora á presentaros vamos
Sus enemigos difamar intentan,
Él mismo va á deciros su conducta;
Sed vosotros sus jueces, y si es buena
Y digna es, vuestra alabanza dadle
O por vosotros reprobada sea.
Los que se mueren juntos es el título
Que en griego dió Difilo á la comedia
De su ingenio. Otra hizo nuestro Plauto
Con un título igual. En la que es griega,
En su acto primero roba un mozo
A una joven que se halla en la vivienda
De un pobre hombre mercader de esclavos,

(1) La representaron los actores L. Atilio de Prenesto y de Minucio Prótimo.

Episodio que Plauto no aprovecha.
Terencio, pues, palabra por palabra
La imitara también en las escenas
De los *Adelfos*, producción que ahora
Representamos por la vez primera.
Decidid, pues, vosotros si es un plagio
Aprovechar un bien por negligencia
Abandonado así. Cuando propagan
Los que movidos de la envidia llegan
Que ilustres personajes dan su ayuda
Y su asiduo trabajo á este poeta,
Imaginan tal vez que de tal modo
Le disgustan, ofenden y molestan (1).
Mas Terencio, al contrario; que consigue
Verse honrado y no poco, considera,
Agradando á estos hombres que os agradan
Y á quienes todo el pueblo reverencia;
A esos hombres que á todo ciudadano
Ya durante la paz ó ya en la guerra
Sus servicios prestaron sin mostrarse
Con vanidad, entono, ni soberbia.
No esperéis que el asunto de esta obra
Os relate... Bondadosos
Animad de esta fábula al poeta,
Para que aun no deje de ofreceros
Con vuestro noble estímulo otras nuevas.

Acto segundo.

Sannión, Esquino, Parmenón, Calidia.

SANN. ¡Ciudadanos, favor! ¡Dad vuestro auxilio
A un mísero inocente sin defensa!
¡Acudid á ampararle!

(1) Alude á Escipión Emiliano y Lelio, que se decía colaboraban en sus obras.

ESQU. *(A Calidia.)* No te inquietes.
¿Por qué vuelves, Calidia, la cabeza?
No hay nada que temer. No han de tocarte
En tanto esté yo aquí.
SANN. Pues aunque sea
A despecho de todos, yo...
ESQU. Un solemne
Bellaco es; pero le tiene cuenta
No exponerse á sentir en sus costillas
Una zurra segunda.
SANN. No pretendas
Ignorarlo. Mi oficio es conocido.
Del esclavo conságrome á la venta.
ESQU. Bien lo sé.
SANN. Pero honrado cual no hay otro,
No imagines que tomo cual moneda
Corriente, que después que con tal saña
Por ti fuí maltratado, así te vengas
Con excusas, diciéndome: lo siento.
No haré caso de nada. En toda regla
Y según mi derecho está fundado,
Acudiré en justicia á mi defensa.
Y no han de reparar tus lindas frases
El daño tan real que tu insolencia
Me ha causado. Conozco tus defectos.
«Pesaroso me hallo; cuando quieras
En jurar desde luego estoy conforme
Que no eres digno de tan dura afrenta»
¡Cuándo yo fuí tratado de este modo
Con tal desprecio y tan feroz violencia!
ESQU. *(A Parmenón.)*
Ve delante muy vivo ¡anda ligero!
Parmenón, sin tardanza, abre esa puerta.
SANN. Es inútil.
ESQU. Calidia, entra tú ahora
SANN. *(Deteniendo á Calidia.)*
No esperes que lo sufra y lo consienta.

ESQU. Oye tú, Parmenón; de este bellaco
No te alejes. Colócate muy cerca,
A su lado ¡Muy bien! Fija tus ojos
En los míos: así, para que puedas
No bien yo te lo indique, sus mandíbulas
Deshacer con tu puño.

SANN. Tal no creas.
Veremos si lo hace. *(Pégale Parmenón.)*

ESQU. ¡Ten cuidado!
A esta mujer que se retire deja.

SANN. ¡Qué horrible indignidad!

ESQU. Tales caricias
Redoblarás si sigue con su arenga.

SANN. *(Parmenón le pega.)*
¡Desdichado de mí!

ESQU. Señal alguna
No te hice aún, mas por exceso peca
Mas bien. Tenlo presente.

(Parmenón se lleva á la esclava.)

SANN. Mas tú, Esquino,
¿Quién eres? ¿Cómo un rey te consideras?

ESQU. Si lo fuese, tratado te verías
Como tú te mereces.

SANN. ¡Hay tal lema!
¿Tengo acaso contigo algún negocio?

ESQU. Ninguno.

SANN. ¿Y me conoces?

ESQU. Vano fuera;
No soy, á fe, curioso.

SANN. ¿De algo tuyo
te he privado?

ESQU. ¡Ay de ti si tal hicieras!

SANN. ¿Con qué derecho á la que así adquirida
Por mi dinero fué, con tal franqueza
Me has quitado? Responde.

ESQU. ¡Sella el labio!

No grites de ese modo. Más valiera
Que un escándalo tal no promovieses
Delante de esta casa, y si no cejas
En tu empeño y prosigues inquietándome
Con tan torpe descaro, haré que seas
Metido dentro, y morirás de fijo
Bajo una nueva tunda que te escueza.

SANN. ¡Una tunda! ¡Eso es! ¡A un hombre libre!

ESQU. Justamente.

SANN. ¡Hombre inicuo! ¡Y hay quien pueda
Asegurar que á todo ciudadano
Gozar le es dado libertad completa!

ESQU. Bastante suelto estás, ruin comerciante
De esclavos. A tu vez hoy con paciencia
Sufre ya.

SANN. ¿Pero soy quien te provoca
O eres tú?

ESQU. ¡Bah! Dejemos... No se vuelva
A hablar ya de eso más. Al hecho vamos.

SANN. ¿A qué hecho?...

ESQU. ¿No quieres que se venga
A aquello que te atañe?

SANN. Convenido;
Pero con tal que equitativo seas.

ESQU. *(Irónicamente.)*
¡Ja, ja, ja! Mercader que vende esclavos,
Y quiere la equidad. ¡Un sinvergüenza!
¡Un bellaco!

SANN. ¿Un bellaco? Lo confieso;
Sí lo soy, y una pública epidemia,
Un perjuro y ruina de los jóvenes;
¿Pero cuál fué mi agravio? ¿Cuál mi ofensa?

ESQU. ¡Por Hércules, á fe, que eso faltaba!...

SANN. Volvamos, te lo pido, á lo que era
Tu propósito. Hablemos.

ESQU. Sí; volvamos.
Por veinte minas adquiriste en venta

A esa esclava. ¡Tal venta un tabardillo
Te traiga! Bien; te se darán.

SANN. ¡Es buena!
¿Y si yo me negara de ese modo
Que quieres y me dices, á venderla,
Me obligarás acaso?...

ESQU. Ciertamente.

SANN. *(Con ironia.)*
¡Me das miedo!

ESQU. Además, ten muy en cuenta
Que pretendo que es libre, y, por lo tanto,
No puede ser vendida. Así lo entiendas;
Y también no te olvides que en justicia
He de pedir su libertad completa.
Reflexiona si quieres te se pague,
O si prefieres entablar tu queja.
Piénsalo pronto, mercader de esclavos,
Hasta tanto que aquí me halles de vuelta.

(Vase.)

SANN. ¡Oh, Júpiter potente, no me extraña
Que los hombres al fin locos se vuelvan
A fuerza de sufrir indignos tratos!
Me ha sacado el audaz de mi vivienda;
Me ha molido, robándome mi esclava,
Los huesos y aplicado sus quinientos
Puñados á la vez, y á más de esto
Pretende que le entregue en recompensa
Esa muchacha por el precio mismo
Que á mi vez he pagado yo por ella.
Pues tan bien me ha tratado, su deseo
En buen hora también cumplido sea.
Su petición es justa y sólo pido
De mi dinero la debida entrega.
Pero ya le comprendo. Cuando luego
Convenido esté el precio de la venta,
Tomará testimonio. En cuanto al pago,

¿A qué tratar de tales bagatelas?
«Ya se hará: ven mañana; no te inquietes»;
Pero por más injusto que esto sea,
Con tal de que me pague, sin remedio
Que sufrirlo tendré. Yo á mi manera
Una muy exacta reflexión me hago.
En el comercio éste al fin es fuerza
Sufrir todo á los jóvenes y á un tiempo
No chistar; pero el caso es que mis cuentas
Al fin no me saldrán y no pagado
De nadie, he de sufrir constantes pérdidas.

LECCIÓN XXIV. — Teatro español. — Égloga. Farsa.—Auto.

ÉGLOGA

Era una composición dramática de corta extensión, en la que imitando el lenguaje y costumbres de los pastores y usando en algunos casos de alegorías, desenvolvía el poeta su argumento.

FARSA

Fué la representación de un suceso verosímil ó inverosímil, especie de fábula ó invención para entretener, enseñando y cautivando.

AUTO

Era antiguamente una composición dramática.

Con estos tres nombres se conocen las obras de Juan del Enzina y de su paisano y contemporáneo Lucas Fernández, quien titulaba de este modo las suyas:

"Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano„ (1514).

EL ESCUDERO TORNADO PASTOR, POR JUAN DEL ENZINA

ÉGLOGA

Pascuala, Mingo y el Escudero.

....

ESCUDERO. Pastora, sálvete Dios.
PASCUALA. Dios os dé, señor, buen día.
ESCUDERO. Guarde Dios tu galanía.
PASCUALA. Escudero, así haga á vos.
ESCUDERO. Tienes más gala que dos
De las de mayor beldad.
PASCUALA. Esos que sois de cibdad
Perchufáis huerte de nos.
ESCUDERO. Deso no tengas temor,
Por mi vida, pastorcica,
Que te hago presto rica
Si quieres tomar mi amor.
PASCUALA. Esas trónicas, señor,
Allá para las de villa.
ESCUDERO. Vente conmigo, carilla,
Deja, deja ese pastor;
Déjale, que Dios te vala,
No te pene su penar,
Que no te sabe tratar
Según requiere tu gala.
MINGO. Estate queda, Pascuala,
No te engañe ese traidor,
Palaciego, burlador,
Que ha burlado otra zagala.
ESCUDERO. Por vida de quien... Aguarda
Porque mal nos entendamos.
PASCUALA. Espera, Mingo, veamos.
ESCUDERO. ¡Oh! ¡Bendita tal zagala!
Yo te doy mi fe, Pascuala,
Que no nos desavengamos.

Penarme por sólo verte,
E con tu vista me aquejas;
Si tú te vas y me dejas,
Muy presto verás mi muerte;
No me trates de tal suerte.

MINGO. Yo te juro; á mi poder,
Que le dé yo mill cosicas,
Que aunque no sean muy ricas
Serán de bell parecer.

ESCUDERO. Dime, pastor, por tu fe,
¿Qué es lo que tú la darás
ó con qué la servirás?

....

MINGO. Le daré desas montañas
Nueces, bellotas, castañas,
Manzanas, priscos é peras.
Dos mill yerbas comederas,
Cornemelos, botijinas,
Pies de burro, zapatinas,
E gavanzas é acederas.
E aun darele pajarillas,
Codornices é zorzales,
Jergueritos é pardales,
Pegas, tordos, tortolillas.
¿Cómo no te maravillas?

ESCUDERO. Calla, calla, que es grosero
Todo cuanto tú le das;
Yo le daré más é más,
Porque más que tú la quiero.

PASCUALA. Miefé, de vosotros dos,
Escudero, mi señor,
Si os queréis tornar pastor
Mucho más os quiero á vos.

ESCUDERO. Soy contento é muy pagado
De ser pastor ó vaquero;
Pues me quieres é te quiero,
Quiero cumplir tu mandado.

PASCUALA. Mi zurrón é mi cayado
Tomad luego por estrena.
ESCUDERO. Venga, venga enhorabuena,
E vamos luego al ganado.
PASCUALA. Quedad si queréis quedar,
Que yo voy á repartar.
ESCUDERO. Vamos todos, Dios te praga.

VILLANCICO

Repastemos el ganado,
Hurriallá,
Queda, queda, que se va.
Ya no es tiempo de majada
Ni de estar en zancadillas;
Salen las siete cabrillas,
La media noche es pasada,
Viénese la madrugada;
Hurriallá,
Queda, queda, que se va.
Queda, queda acá el vezado,
Helo va por aquel cerro;
Arremete con el perro
E arrójale tu cayado,
Que anda tan desmandado;
Hurriallá,
Queda, queda, que se va.
Del ganado derreniego,
E aun de quien guarda tal hato,
Que siquiera sólo un rato
No quiere estar en sosiego,
Aunque pese, ora á Sant Pego;
Hurriallá,
Queda, queda, que se va.

LECCIÓN XXV.—Diálogo y coloquio.—Paso.

Era la representación de un diálogo entre dos ó más personas.

EL AMOR Y UN VIEJO, DE RODRIGO DE COTA

DIÁLOGO

El viejo (en su huerta).—El Amor (entra)

VIEJO. Cerrada estaba mi puerta,
¿A qué vienes? ¿Por do entraste?
Di, ladrón, ¿por qué saltaste
Las paredes de mi huerta?
La edad y la razón
Ya de ti me han libertado;
Deja el pobre corazón
Retraído en su rincón
Contemplar cuál le has dejado.
....
Ni tú ni tus servidores
Podéis bien estar conmigo,
Que aunque estén llenos de flores
Yo sé bien cuántos dolores
Ellos traen siempre consigo.
AMOR. En tu habla representas
Que no me has bien conocido.
VIEJO. Sí, que no tengo en olvido
Cómo hieres y atormentas.
AMOR. Escucha, padre, señor,
Que por mal trocaré bienes,
Por ultrajes y desdenes
Quiero darte grande honor:
A ti que estás más dispuesto
Para me contradecir,

Así tengo presupuesto
De sufrir tu duro gesto
Porque sufras mi servir.

VIEJO. Habla ya, di tus razones,
Di tus enconadas quejas,
Pero dímelas de lejos,
El aire no me infiçiones,
Que, según sé de tus nuevas,
Si te llegas cerca mí
Tú farás tan dulces pruebas
Que el ultraje que ahora llevas
Ese lleve yo de ti.

AMOR. Comúnmente todavía
Han los viejos un vecino
Enconado, muy malino,
Gobernado en sangre fría;
Llámase melancolía,
Amarga conversación;
Quien por tal extremo guía,
Ciertamente se desvía
Lejos de mi condición.

....

Este moraba contigo
En el tiempo que me viste,
Y por eso te encendiste
De tanto rigor conmigo.

....

Pero donde yo me llego
Todo mal y pena quito,
De los hielos saco fuego,
Y á los viejos meto en juego
Y á los muertos resucito.
Yo compongo las canciones,
Yo la música suave,
Yo demuestro al que no sabe
las sotiles invenciones.

....

Visito los pobrecillos,
Huello las casas reales,
De los senos virginales
Sé yo bien los rinconcillos.
. . . .
Sé dar cejas en las frentes,
Contrahago nuevos dientes
Do natura los desecha.
Yo las aguas y lejías
Para los cabellos rojos;
Aprieto los miembros flojos
Y doy carne á la encías.
. . . .
Pues que ves que mi poder
Tan luenguemente se extiende,
Do ninguno se defiende
No te pienses defender:
Y á quien á buena ventura
Tienen todos de seguir,
Recibe, pues que procura
No hacerte desmesura,
Mas de muerto revivir.
. . . .

VIEJO. ¿Por qué callas las zozobras
Do lo vivo mortificas?
Di, maldito, ¿por qué quieres
Encobrir tal enemiga?
Sábete que sé quién eres,
Y si tú no lo dijeres
Que está aquí quien te lo diga.
El libre haces cautivo,
Al alegre mucho triste.
. . . .
Tú nos metes en bullicio,
Tú nos quitas el sosiego,
Tú con tu sentido ciego
Pones alas en el vicio;

Tú destruyes la salud,
Tú rematas el saber,
Tú haces en senectud
La hacienda y la virtud
Y el autoridad caer;

AMOR. No me trates más, señor,
En contino vituperio,
Que si oyeres mi misterio
Convertirlo has en loor.
Verdad es que inconveniente
Alguno suelo causar,
Porque del amor la gente
Entre frío y muy ardiente
No saben medio tomar.
Razón es muy conocida
Que las cosas más amadas
Con afán son alcanzadas
Y trabajo en esta vida.

....

Por ende, si con dulzura
Me quieres obedescer,
Yo haré reconoscer
En ti muy nueva frescura;
Ponerte he en el corazón
Este mi vivo alborozo,
Serás en esta ocasión
De la misma condición
Que eras cuando lindo mozo.

....

VIEJO. Allégate un poco más:
Tienes tan lindas razones,
Que sofrirte he que me encones
Por la gloria que me das

....

AMOR. Abracémonos entramos,
Desnudos, sin otro medio,
Sentirás en ti remedio

Y en tu huerta frescos ramos.
VIEJO. Vente á mí, mi dulce amor,
Vente á mis brazos abiertos;
Ves aquí tu servidor
Hecho siervo de señor,
Sin tener tus dones ciertos.
AMOR. Hete aquí bien abrazado;
Dime: ¿qué sientes agora?
VIEJO. Siento rabia matadora,
Placer lleno de cuidado,
Siento fuego muy crescido,
Siento mal y no lo veo;
Sin rotura estoy herido;
No te quiero ver partido,
Ni apartado te deseo.
AMOR. Agora verás, don viejo,
Conservar la fama casta;
Aquí te veré do basta
Tu saber y tu consejo.
Porque con soberbia y riña
Me diste contradicción,
Seguirás estrecha liña
En amores de una niña
De muy duro corazón.
Amarás más que Macías,
Hallarás esquividad,
Sentirás las plagas mías,
Fenesciendo viejos días
En triste cautividad.
Amargo viejo, denuesto
De la humana natura,
¿Tú no miras tu figura
Y vergüenza de tu gesto?
¡Quién te viese entremetido
En cosas dulces de amores,
Y venirte los dolores
Y atravesarse el gemido!

Depravado y obstinado,
Deseoso de pecar;
Mira, malaventurado,
Que te deja á ti el pecado,
Tú no le quieres dejar.

VIEJO. Pues en ti tuve esperanza,
Tú perdona mi pecar;
Gran linaje de venganza
Es las culpas perdonar.
Si del precio del vencido
Del que vence es el honor,
Yo de ti tan combatido
No seré flaco, caído,
Ni tu fuerte vencedor.

EL RUFIAN COBARDE, DE LOPE DE RUEDA

(PASO)

Sigüença.—Sebastiana.—Luego Estepa.

SIG. Pasa delante, señora Sebastiana, y cuéntame por extenso, sin poner ni quitar tilde, del arte que te pasó con esa piltraca disoluta, amiga dese antuviador de Estepa, que yo te la pondré de suerte que tengan que contar nacidos y por nacer, de lo que en la vengança por tu servicio hiciere.

SEB. Que no, sino cuál hinchiria su cántaro primero en la fuente, venimos á palabras, y á las manos, y habiéndome rompido una toca

SIG. ¡Ah, pese á la tal, por qué no me hallé presente!

SEB. Me llamó de bordonera, piquera, y que su servilla valía más que todo mi linaje.

SIG. ¡Ah, ladrones, como si yo no supiese que su madre fué una segunda Celestina!

SEB. Y amenazándola yo contigo me dijo: váyase el ladron desorejado.

SIG. ¿Que tal osó decir? ¡Ah, Dios, y cómo no se hunde la tierra!

SEB. Que si no se huyera de la cárcel como se huyó, le hicieran escribano real, y le pusieran en la mano una péndola de veinticinco palmos.

SIG. Tomay, si sabe de metáforas la poltronaza.

SEB. Y otras veinte bellaquerías, que por no darte enojo dejaré de decir, amigo Sigüença.

SIG. Ya, ya, no me digas más... ¡ladron desorejado! ¿y de dónde le han nacido alas á esa lendrosilla? Déjame con ella. Pero quien viere un hombre como yo tomarse con una gallina, ¿qué dirá, habiendo conquistado los campos en Italia, que todo el mundo sabe?

SEB. La sucia, como te ve con ese becoquín de orejas y los lados rasos, atrévese á hablar, diciendo que te las cortaron por ladrón.

SIG. ¡Ah, pícara! ¿Por ladron á mí? ¿No sabe Dios y todo el mundo que nunca hombre ganó tanta honra quedando sin orejas como quedé yo?

SEB. Yo te creo; pero dime, señor Sigüença, ¿cómo te lisiaron dellas?

SIG. En el año de quinientos cuarenta y seis, á nueve días andados del mes de Abril, la cual historia se hallará hoy en día escrita en una tabla de cedro en la casa del Ayuntamiento de la isla de Mallorca, habiendo yo desmentido á un coronel natural de Ibiça, y no osándome demandar la injuria por su persona, siete soldados suyos se convocaron á sacarme al campo, los nombres de los cuales eran, Dios los perdone, Campos, Pineda, Osorio, Campuzano, Trillo el Cojo, Perotete el Zurdu y Janote el Desgarrado, los cinco maté, y los dos tomé á merced.

SEB. Válame Dios, qué tan gran hazaña. Mas las orejas, dime, señor, ¿cómo las perdistes?

SIG. A eso voy; que viéndome cercado de todos siete, por si acaso viniésemos á las manos, no me hiciesen

presa en ellas, yo mismo, usando de ardid de guerra, me las arranqué de cuajo, y arrojándoselas á uno que conmigo peleaba, le quebranté once dientes del golpe, y quedó torcido el pescueço, donde al catorceno día murió, sin que médico ninguno le pudiese dar remedio.

SEB. Válame Dios, qué golpe tan cruel; ¿qué fuera si le dieras con piedra ó con otra cosa semejante, cuando con tus orejas tal le paraste? Mas ¿cómo dice aquella pulga que anduviste no sé en qué tiempo en las galeras por ladron?

SIG. Ladron ¡llamarme la açotada tres veces por la feria de Medina del Campo, llevando la delantera su amigo, ó rufian, por mejor decir, Estepa! ¡Ah Estepilla, Estepilla! ¿no vendrían á tus orejas semejantes palabras, para volver por esa andrajosa, y vengar este mi airado corazon?

SEB. ¿Ello es ansí que fuiste en galera?

SIG. Es la verdad que anduve en la galera bastarda contra mi voluntad, no sé qué años; mas mirad ¿qué va de ladron á hombre vividor?

SEB. ¿Qué llamáis vividor, señor Sigüença?

SIG. ¿No te paresce ques harto buena manera de vivir salirse el hombre á la plaza de mañana, y volverse antes de medio día con la bolsa llena de reales, sin ser mercader, ni tener oficio?

SEB. Harto bueno es aqueso.

SIG. Catay, pues, por qué afrentan á un hombre de honra, y le hacen semejantes injusticias, con usar mi oficio tan limpiamente como todos cuantos hombres de mi arte lo pueden usar, y aun por ventura un poco mejor.

SEB. ¿Cómo limpiamente?

SIG. ¿No te paresce ques harta limpieza y destreza de manos traer cuatro ó cinco bolsas y faltriqueras á casa, sin comprar el cuero de que son hechas, y vaciar las tripas en mi poder?

SEB. Oye, que Estepa viene.
SIG. Por tu vida, ten, tenme esta espada.
SEB. ¿Para qué?
SIG. Tenla tú y calla, que estos son unos nuevos términos que tengo yo en reñir. *(Le da la espada.)*
EST. ¡Ah, Sigüencilla! ¿Paréscete bien de blasonar de quien vale más que tu linaje, ni poner lengua tras de ninguno?
SIG. ¿Yo, señor Estepa, qué blasoné?
SEB. Agradesce que estás sin espada.
SEB. Tómala, Sigüença. *(Dándosela.)*
SIG. (Quítamela delante, diablo, que yo la tomaré cuando menester sea) *(Apartándola.)*
EST. Di, bellaco, ¿no te paresce que esa tu mujercilla no es bastante para descalçar el chapin de la mía?
SIG. Espérese, señor, certificarme dello. ¿Es verdad lo que dice el señor Estepa, Sebastiana?
SEB. Pues no será, si en mi vida la he visto traer chapines.
EST. Dejémonos de gracias, doña bruta, andrajo de paramento; y vos, don ladron, tomá vuestra espada. *(Sebastiana se la da y él la rechaza).*
SIG. Que no es mía, señor, que un amigo me la dejó con condicion que no riñese con ella.
EST. Pues desdecíos, como á cobarde que sois, de lo que dijisteis delante de vuestra amiga.
SIG. ¿De qué, señor?
EST. De que me habían açotado en Medina del Campo, siendo la mayor mentira del mundo.
SIG. Desdecirme no, no; no me paresce cosa suficiente; (¿qués de la espada?)
SEB. (Hela.) *(Dándosela.)*
SIG. (Quítala de ahí no la vea, que mejor será que me desdiga) *(Apartándola.)*
EST. Acaba, ladron açotado.
SIG. ¿Ladron açotado? Sus perdóneme que no me quiero desdecir.

EST. ¿No? Pues aguarda.

SIG. Téngase, señor, que yo me desdiré; pero ha de ser con toda mi honra, si á vuestra merced le placiere.

EST. ¿De qué suerte? Veamos.

SIG. Desta: ques muy gran verdad que lo dije como un grandísimo tacaño y que estaba borracho y fuera de mi seso; no hay más que tratar.

EST. Pues más habeis de hacer.

SIG. Haré cuanto vuestra merced mandare.

EST. Que me deis la espada.

SIG. ¿Cómo daré lo que no es mío, señor?

EST. Digo que me la habeis de dar.

SIG. Dádsela, señora Sebastiana, por amor de Dios. *(Sebastiana se la da.)*

EST. Espera, que, por fin y remate, habeis de recibir de la mano de vuestra amiga tres pasagonçalos en esas narices, bien pegados.

SIG. Señor, por amor de Dios; si puede ser, no sean pasagonçalos, sean pasarrodrigos.

EST. Sus, arrodillaos, porque más devotamente los recibais.

SIG. Ya estoy, señor, arrodillado; haga de mí lo que se le antojare. *(Se arrodilla.)*

EST. Ea, dueña; ¿qué aguardais? Dadle recio. *(Sebastiana le pega.)*

SIG. ¡Oh! Pésete á quien me vistió esta mañana.

EST. Tened tieso ese pescueço.

SIG. Señora Sebastiana, *miserere mei,* pasito, no tan recio.

EST. Bien está. Dejadlo, para quien es, y venios conmigo.

SIG. La moça se me lleva. ¡Ah, Sigüença, Sigüença! Igual fuera no desdecirte y reñir de bueno á bueno con este Estepilla, y no quedaras sin honra y despojado de moça, y harto de pasarrodrigos. ¡Ay, narices mías, que aun me duelen!

LECCIÓN XXVI. — Loa.

En los comienzos del teatro llamóse *loa* á una composición destinada á explicar el asunto de la obra que debía representarse, al igual que el *prólogo* y el *introito*.

También sirvió para hacer la presentación de los comediantes que venían á representar á una ciudad ó teatro.

Húbolas en elogio de la población ó fiesta donde los comediantes iban contratados, en alabanza de alguna persona ó familia, de cuentos chistosos, enigmas y acertijos, de historias de los días de la semana, de censura á determinados vicios ó costumbres, de circunstancias, etc., etc.

Escribiendo *loas* sobresalió de un modo extraordinario el comediante Agustín de Rojas, hombre que había estudiado mucho y viajado bastante.

LOA, POR AGUSTÍN DE ROJAS

Rojas y María.

....

....

MARÍA. Sepa que yo puedo hacer,
Mientras de aquesta edad gozo,
El ángel, el niño, el mozo,
El galán y la mujer.
Y el viejo, que para hacello
Y otras figuras que haré,
Una barba me pondré,
Y así habré de parecello.
El pobre, el rico, el ladrón,
El príncipe, la señora.

ROJAS. Anda que eres habladora.
MARÍA. Pues oiga y deme atención,
Que yo he de probar aquí
Todo cuanto puedo hacer,
Y luego habremos de ver,
Las muestras que él da de sí.
Va de ángel.
ROJAS. De ángel va.
MARÍA. *(Representando de ángel.)*
Sansón, ¡oh, Sansón! ¿Es fuerza
Que Dios te vuelva tu fuerza?
ROJAS. Eso de ángel bueno está.
MARÍA. Va de dama.
ROJAS. ¿Dama?
MARÍA. Sí.

(Representa de dama.)

Hola, Hernández, hola; oís,
Corred volando á Don Luis
Que se llegue luego aquí.
ROJAS. Bueno está; va de galán.
MARÍA. ¿De galán? Así lo haré.
ROJAS. ¿Qué haces?
MARÍA. Desnudarme.

(Se quita la saya y queda de hombre.)

ROJAS. ¿Hay más gracioso ademán?
MARÍA. Oiga, amigo, no se asombre,
Que el galán tengo de hacer:
Cuando dama, de mujer;
Y cuando galán, de hombre.
ROJAS. Va de figura.

(Representando de galán.)

MARÍA. Señora,
A vuestra gran discreción
Humilla su corazón

Este esclavo que os adora.
Tened de mí mal memoria,
Muévaos amor mi desgracia
Y no pierda vuestra gracia
Quien no alcanza vuestra gloria.

ROJAS. Bueno está; va de un ladrón
O de un matón arrogante.

MARÍA. Ya va de un hombre matante,
Señor Rojas, atención.

(Representa de rufián.)

Amaine, Señor Garrancho,
No se entruche con la iza,
Que es muy godeña Marquiza
La Guimara de Polancho.
Que le cortaré las nares
Si mal con ella se entreba,
Y le quitaré una greba
Con sus calcorros y alares.

ROJAS. ¡Válgate el diablo, Cangrejo!
¿Quién te enseñó *germanía*?

MARÍA. Oigame, por vida mía,
Que falta más.

ROJAS. ¿Falta el viejo?

MARÍA. Deme una barba.

ROJAS. Aquí está,
Que para mi la guardé.

MARÍA. Enseñe y me la pondré.

(Se la pone.)

¿Está buena?

ROJAS. Buena está.

MARÍA. *(Representa de viejo.)*
Hija, enemiga de honra,
De aquestos caducos días,
Muévante ya mis porfías,
Pues no te ablanda mi honra.

(De dama.)

Señor padre, no me afrente
Con tan extraño rigor,
Que siento más su dolor
Que no él mis desdichas siente.

(De galán.)

Vuesa merced no me culpe,
Que si á su hija he servido
Es para ser su marido,
Y esto sólo me disculpe.

ROJAS. Epílogo bueno á fé.
MARÍA. Ve aquí el galán, dama y viejo.
Ahora en tus manos dejo
Que empiece vuesa mercé.
ROJAS. Dime tú lo que he de hacer.
MARÍA. Digo que haga una mujer
Puesta aquesta saya y toca.
ROJAS. ¿Yo mujer?
MARÍA. Pues él mujer.
ROJAS. ¿Pues cómo con barbas quedo?
MARÍA. Luego con victoria quedo:
¿Helo ya echado de ver?
ROJAS. Digo que en verdad ha sido.
MARÍA. En fin, señor, yo vencí.
¿Qué dice?
ROJAS. Digo que sí.
MARÍA. ¿Está contento?
ROJAS. Y vencido.
MARÍA. Llegue y béseme esta mano.
ROJAS. De muy buena voluntad.
MARÍA. Por sólo aquesta humildad
Quiero perder lo que gano.
Mas con condición será
Que hará lo que yo mandare,
No hablará donde yo hablare,

Ni más fanfarroneará.
ROJAS. Digo que es justa razón.
MARÍA. Mete allá dentro esa saya.
ROJAS. ¿Qué he de hacer? Paciencia, vaya.
MARÍA. (*Dirigiéndose al público.*)
Senado ilustre, atención.

LECCIÓN XXVII. — Los Autos sacramentales.

Los *Autos sacramentales* fueron la pasión de los siglos XVI y XVII. Las Juntas del Corpus de las principales poblaciones contrataban para representarlos á los mejores comediantes.

Levantábanse tablados en determinados puntos para que las autoridades y personas principales los viesen con la mayor comodidad.

Ejecutábanse en Madrid sobre magníficos carros, compuestos de dos pisos, para mejor poder realizar las transformaciones que el auto exigía.

La Junta de la corte estableció un premio, llamado la *Joya,* para la compañía que mejor auto y más notablemente ejecutado representara, consistente en 100 ducados.

LOS DESPOSORIOS DE CRISTO

Auto fundado sobre el Evangelio que escribió San Mateo á los veintidós capítulos de su sagrada historia, puesto con toda la perfección posible por Joan Timoneda (1575).

Introito y argumento.

....

«Un grande Rey celebró
Las más suntüosas bodas

De un hijo que tanto amó,
Y á ellas gente convidó,
Universalmente á todas:
Y como en la mesa puesto
Viese el Rey un convidado,
Mal vestido, peor compuesto,
Díjole, ¿amigo, qué es esto?
Dime, ¿cómo aquí has entrado?
....
Este Rey, el Padre Eterno,
En el cual tiene potencia
De echar el malo al infierno;
Su Hijo Dios Sempiterno
Que casó por obediencia.»
....

CASAMIENTO DE CRISTO Y LA NATURALEZA

(Escena del banquete.)

TESTAMENTO NUEVO

La fruta que comerás
Será Esposo, hambre, frío,
Lágrimas que llorarás.

NATURALEZA

¡Qué amarga fruta nos das!
Comámosla, esposo mío.

CRISTO

Sepas que quien no comiere
Esto que se come aquí
Por amargoso que fuere,
Si mi cáliz no bebiere
No podrá haber parte en mí.

ADAM

A infinitos ha alcanzado
Mi destierrro y desventura.

ACTIVA

Tus dolencias y agonías,
Adam, hoy se han de curar
Con sudor y con sangrías.

CRISTO

Esta carne y venas mías
Las verás sangre sudar.
Veràsme por ti en el huerto
Sudar sangre en agonía,
Venas y poros abiertos,
De agua y de sudor cubierto
Todo por ti, esposa mía.

TESTAMENTO VIEJO

Venga otro servicio más.
Soga, azotes, trae el plato.

CRISTO

Esposa mía, verme has
Andar de Anás á Caifás
Y de Herodes á Pilato.
Verásme ir maníatado,
Y de estos mis cabellos
Ser mesado y arrastrado.
Con éstos seré azotado;
Toma, esposa, gusta dellos.

NATURALEZA

Soga bendita, añudada,
Aquí en mi cuello te pon;
Tenme con mi esposo atada;
¡Soga de amor apretada
Átate en mi corazón!
....
....
....

TESTAMENTO NUEVO

En este plato cerrado
Viene sangrienta corona.

NATURALEZA

¡Ay, cuán amargo bocado!
¡Con ésta irás coronado!
Póntela, amor, y perdona.
....
....

CRISTO

Póntela, querida esposa;
Pareces lirio entre espinas,
Entre cardos blanca rosa.
Rubicunda estás y hermosa
Como nardo en clavellinas.
Parece el rubio cabello
Resplandeciente tesoro
Que resplandeces con ello;
La soga adorna tu cuello
Como collares de oro.

TESTAMENTO VIEJO

Venga otro servicio afuera.
Veis aquí el tercer servicio.

CRISTO

Esa es la Cruz, mi bandera.
....
En esta Cruz enclavado,
Herido de pies y manos,
Seré muerto y maltratado,
Abierto por el costado
Para el bien de los humanos.
Agua y sangre me saldrá,
Por librarte Adam con ello;
Gota no me quedará,
Sanidad en mí no habrá
Desde la planta al cabello.

NATURALEZA

¡No hay quien pueda ya comer!
¡Ay, Vida Contemplativa!
Danos tu vino á beber.

CONTEMPLATIVA

Hiel y vinagre ha de ser,
Porque nuestro Adam reviva.
....

TESTAMENTO NUEVO

Sirva el plato descubierto,
Con lanza, escalera y cañas.

CRISTO

Con ésta, aun después de muerto,
Me será el costado abierto
Para darte mis entrañas.

NATURALEZA

¡Oh mi bien! ¡Esposo amado!
¡Mi alma y consolación!
¿Que aun muerto y destrozado
Te abrirás por el costado
Por darme tu corazón?
....

TESTAMENTO VIEJO

¿Veis? ¡Aquesta escala vió
El honrado padre antiguo,
El patriarca Jacob!

CRISTO

Por ésta descendí yo,
Esposa, á casar contigo.
De cruz seré descendido,
Pies, manos, costado abierto,
Sangriento, descolorido,
Y en tu regazo tendido
Me verán después de muerto.
Mira acá, alégrate Adam;
Tus hijos tengan memoria,
Que por esta escala irán
Con mi esposa, y subirán
A gozar de mí en la gloria.
....

Yo te ordenaré un bocado
Que cuando le comerás,
Le transformes en tu amado:
Si te do á mi mismo, dado,
¿Di, qué te puedo dar más?
¿Veslo, Nuevo Testamento?
Mira donde me dejé.

(Muestra el pan.)

TESTAMENTO NUEVO

¡Oh pan, vivo Sacramento!
¡Oh pan, divino sustento
De amor, caridad y fe!

CONTEMPLATIVA

¡Pan de gracia, pan de vida!

ACTIVA

¡Pan de gloria y de consuelo!

ADAM

¡Remedio de mi caída!

TESTAMENTO NUEVO

¡Oh pan, divina comida
De los ángeles del Cielo.

....

LECCIÓN XXVIII. — Tragicomedia. «La Celestina».

La llamada tragicomedia es una obra dramática que por sus personajes, estilo y desenlace participa de los géneros cómico y trágico, como nuestra famosa *Celestina*.

La tragicomedia de *Celestina* merece párrafo aparte. Su mayor elogio hízolo el gran Cervantes en aquellos hermosos versos:

> «Libro, por cierto, divino
> Si encubriera más lo humano.»

Ya escribiera el acto primero Rodrigo de Cota y dispusiera la trama ó argumento, ya que la terminase ó escribiera por entero el bachiller Fernando de Rojas, es lo cierto que *La Celestina* ó *tragicomedia de Calixto y Malibea* es un monumento literario. Claro se ve que ni por sus desmesuradas proporciones, ni por su libre diálogo esta obra pudo escribirse para ser representada en público.

Aun así, puede ser considerada como el modelo de las comedias que luego escribieron Lope y Calderón, Alarcón y Tirso, Rojas y Moreto.

En la obra se lee como advertencia: "Contiene, además de su dulce y agradable estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas."

El argumento, con ser tan sencillo, es tan humano que sirvió de patrón y molde á los nuevos y más esclarecidos dramaturgos.

Calixto, joven, de alta alcurnia, hállase enamorado de Melibea, doncella de noble familia. No pudiendo verla, por la vigilancia de sus padres, apela á la vieja

Celestina, mujer de mala nota, la cual, merced al oro de Calixto, y á sus malas artes, logra ver á Melibea y ganarla para su enamorado doncel. Calixto y Melibea se citan y tienen diversas y gustosas entrevistas. Por el reparto del dinero riñen los criados de Calixto con Celestina, llegando á matarla.

Al acudir Calixto, por los gritos que oye, abandonando á Melibea, cae por la escala del jardín, quedando muerto. Melibea, no pudiendo sobrevivir á la pérdida de su amante y de su honor, se arroja por un terrado delante de sus angustiados padres, perdiendo la vida.

En *La Celestina* aparecen ya perfectamente marcados los elementos dramáticos, la dama, la dama de carácter, la característica, la graciosa, el galán, el segundo, el barba, el gracioso, todas las partes, en fin, que luego han llevado los poetas á la escena y de que se han compuesto las compañías dramáticas, constituyendo el cuadro artístico.

LECCIÓN XXIX. — A secreto agravio secreta venganza.

TRÁGICOMEDIA DE DON PEDRO CALDERÓN

Jornada tercera. — Escena XVI.

Don Lope.

¡Qué bien en un hombre luce
Que callando sus agravios,
Aun las venganzas sepulte!
Desta suerte ha de vengarse
Quien espera, calla y sufre.
Bien habemos aplicado
Honor, con cuerda esperanza
Disimulada venganza
A agravio disimulado.

¡Bien la ocasión advertí
Cuando la cuerda corté,
Cuando los remos tomé
Para apartarme de allí,
Haciendo que pretendía
Acercarme! Y ¡bien logré
Mi intento, pues que maté
Al que ofenderme quería
(Testigo es este puñal),
Al agresor de mi afrenta,
A quien di en urna violenta
Monumento de cristral!
¡Bien en la tierra rompí
El barco, dando á entender
Que esto pudo suceder,
Sin sospecharse de mí!
Pues ya que conforme á ley
De honrado, maté primero
Al galán, matar espero
A Leonor: no diga el rey,
Viendo que su sangre esmalta
El lecho que aun no violó,
Que no vaya, porque yo
En mi casa no haga falta;
Pues esta noche ha de ver
El fin de mi desagravio,
Medio más prudente y sabio
Para acabarlo de hacer.
Leonor (¡ay de mí!), Leonor,
Bella, como licenciosa,
Tan infeliz como hermosa,
Ruina fatal de mi honor.
¡Leonor, que al dolor rendida,
Y al sentimiento postrada,
Dejó la muerte burlada
En las manos de la vida,
Ha de morir! Mis intentos

Sólo los he de fiar,
Porque los sabrán callar,
De todos cuatro elementos;
Allí al agua y viento entrego
La media venganza mía;
Y aquí la otra mitad fía
Mi dolor de tierra y fuego,
Pues esta noche mi casa
Pienso intrépido abrasar.
Fuego al cuarto he de pegar,
Y yo, en tanto que se abrasa,
Osado, atrevido y ciego
La muerte á Leonor daré,
Porque presuman que fué
Sangriento verdugo el fuego;
Sacaré acendrado dél
El honor que me ilustró,
Ya que la liga ensució
Una mancha tan cruel;
Y en una experiencia tal,
Por los crisoles no ignoro
Que salga acendrado el oro,
Sin aquel bajo metal
De la liga que tenía
Y su valor deslustraba,
Así el mar las manchas lava
De la gran desdicha mía.
El viento la lleve luego
Donde no se sepa della;
La tierra ande por no vella,
Y cenizas la haga el fuego;
Porque así el mortal aliento
Que á turbar el sol se atreve,
Consuma, lave, arda y lleve
Tierra, agua, fuego y viento. *(Vase.)*

Escena XX.

El rey, don Juan, acompañamiento, don Lope (medio desnudo que saca á doña Leonor muerta).—Dichos.

LOPE. ¡Piadosos cielos, clemencia,
Porque, aunque arriesgue mi vida,
Escapar la suya pueda! —
¡Leonor!

REY. ¿Es don Lope?

LOPE. Yo
Soy, señor, si es que me deja
El sentimiento, no el fuego,
Alma y vida con que pueda
Conoceros para hablaros,
Cuando vida y alma atentas
A esta desdicha, á este asombro,
A este horror, á esta tragedia,
Yacen postradas y mudas.
Esta muerta beldad, esta
Flor en tanto fuego helada,
Que sólo el fuego pudiera
Abrasarla, que de envidia
Quiso que no resplandezca;
Esta, señor, fué mi esposa,
Noble, altiva, honrada, honesta,
Que en los labios de la fama
Deja esta alabanza eterna.
Esta es mi esposa, á quien yo
Quise con tanta terneza
De amor, porque sienta más
El no verla y el perderla
Con una tan gran desdicha,
Como en vivo fuego envuelta,
En humo denso anegada;
Pues cuando librarla intenta

Mi valor, rindió la vida
En mis brazos. ¡Dura pena!
¡Triste horror! ¡Fuerte suceso!
Aunque un consuelo me deja,
Y es, que ya podré serviros;
Pues libre desta manera,
En mi casa no haré falta.
Con vos iré, donde pueda
Tener mi vida su fin,
Si hay desdicha que fin tenga. —
(Y vos, valiente don Juan, *(aparte á él)*
Decid á quien se aconseja
Con vos, cómo ha de vengarse
Sin que ninguno lo sepa;
Y no dirá la venganza
Lo que no dijo la afrenta).

REY. ¡Notable desdicha ha sido!

JUAN. (Pues óigame vuestra Alteza
Aparte, porque es razón
Que sólo este caso sepa).
Don Lope sospechas tuvo,
Que pasaron de sospechas
Y llegaron á verdades;
Y en resolución tan cuerda,
Por dar á *secreto agravio*
También *venganza secreta*,
Al galán mató en el mar,
Porque en un barco se entra
Con él sólo: así el secreto
Al agua y fuego le entrega,
Porque el que supo el agravio
Sólo la venganza sepa.

REY. Es el caso más notable
Que la antigüedad celebra,
Porque secreta venganza
Requiere secreta ofensa.

JUAN. Esta es verdadera historia

Del gran don Lope de Almeida,
Dando con su admiración
Fin á la tragicomedia.

LECCIÓN XXX. — Tragedia.
El castigo sin venganza.

TRAGEDIA DE LOPE DE VEGA

Acto tercero.—Escena XI.

El Duque (leyendo).

«Señor, mirad por vuestra casa atento;
Que el Conde y la Duquesa en vuestra ausencia...»
No me ha sido traidor el pensamiento.
Habrán regido mal, tendré paciencia...
«Ofenden con infame atrevimiento
Vuestra casa y honor.» ¡Qué resistencia
Harán á tal desdicha mis enojos!
«Si sois discreto os lo dirán los ojos.»
¿Qué es esto que estoy mirando?
Letras, ¿decis esto ó no?
¿Sabéis que soy padre yo
A quien estáis informando
Que el honor me está quitando?
¡Mentís, que no puede ser!
Casandra ¡me ha de ofender!
¿No veis que es mi hijo el Conde?
Pero ya el papel responde
Que es hombre y ella mujer.
¡Oh, fieras letras villanas!
Pero direisme que sepa
Que no hay maldad que no quepa
En las flaquezas humanas.
....

¡Oh, si el cielo me otorgara
Que, después que te matara,
De nuevo á hacerte volviera,
Pues tantas muertes te diera
Cuantas veces te engendrara!
....
¿Cómo sabré con prudencia
Verdad que no me disfame
Con los testigos que llame?
Ni así la podré saber
Porque ¿quién ha de querer
Decir verdad tan infame?
....
Seré padre y no marido,
Dando la justicia santa
A un pecado sin vergüenza
Un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
Del honor, y que no haya
Publicidad en mi afrenta
Con que se doble mi infamia.

Escena XII.

El Duque.

La infame Casandra dejo
De pies y manos atada,
Con un tafetán cubierta,
Y por no escuchar sus ansias
Con una liga en la boca,
Porque al decirla la causa
Para cuanto quise hacer
Me dió lugar desmayada.
Esto aun pudiera ofendida
Sufrir la piedad humana,
Pero dar la muerte á un hijo

¡Qué corazón no desmaya!
....
Déjame, amor, que castigue
A quien las leyes sagradas
Contra su padre desprecia,
Pues tengo por cosa clara
Que si hoy me quita el honor
La vida podrá mañana.

Escena XIII.

El Duque y el Conde Federico.

DUQUE. Hijo, un noble de Ferrara
Se conjura contra mí
Con otros que le acompañan.
Llamé al traidor, finalmente,
Que un negocio de importancia
Dije que con el tenía,
Y cerrado en esa sala
Le dije el caso, y apenas
Le oyó cuando se desmaya.
Con que pude fácilmente
En la silla donde estaba
Atarle, y cubrir el cuerpo
Porque no viese la cara
Quien á matarle viniese,
Por no alborotar á Italia.
Tú has venido y es más justo
Hacer de ti confianza,
Para que nadie lo sepa.
Saca animoso la espada,
Conde, y quítale la vida
Que á la puerta de la sala
Quiero mirar el valor
Con que á mi enemigo matas.
FEDER. ¿Pruébame acaso, ó es cierto

Que conspirar intentaban
Contra ti los dos que dices?

DUQUE. Cuando un padre á un hijo manda
Una cosa injusta ó justa
¿Con él se pone á palabras?
Vete, cobarde, que yo...

FEDER. Ten la espada, y aquí aguarda;
Que no es temor, pues que dices
Que es una persona atada.
¡Pero no se qué me ha dado
Que me está temblando el alma!

(Vase Federico.)

Escena XIV.

El Duque.

De aquí lo veré. ¡Ya llega!
¡Ya el Conde empuña la espada!...
Ejecutó mi justicia
Quien ejecutó mi infamia.
¡Capitanes¡ ¡Hola, gente!
Venid los que estáis de guardia.
¡Ah caballeros, criados!...
Presto.

Escena XV.

El Duque, Marqués, acompañamiento

MAR. ¿Para que nos llamas
Señor con tan altas voces?

DUQUE. ¡Hay tal maldad! A Casandra
Ha muerto el Conde, no más
De porque fué su madrastra
Y le dijo que tenía

Mejor hijo en sus entrañas,
Para heredarle. ¡Matadle,
Matadle; el Duque lo manda!

Escena XVI.

Sale Federico (con la espada desnuda.)

FEDER. Señor, señor, ¿qué es aquesto?
Voy á descubrir la cara
Del traidor que me decías
Y hallo...
DUQUE. No prosigas, calla...
¡Matadle, Matadle!
MAR. Muere. *(Hiriéndole.)*
FEDER. ¡Oh, padre!... ¿Por qué me matan?
DUQUE. En el tribunal de Dios,
traidor te dirán la causa.

LECCIÓN XXXI.—El drama.

El drama viene á ser la tragedia de los tiempos modernos, en unos casos, y una alta comedia en otros, que llega por lo serio hasta lo emocional.

Marca, dice el Sr. Gil y Zárate, todo género de afectos, de asuntos y tonos.

Aunque el drama y la comedia aparezcan como dos géneros distintos, muchas veces se confunden, y así como el drama puede llegar á la tragedia, la comedia puede subir hasta el drama.

Un eminente autor sostiene que el drama, como la naturaleza humana, de que es reflejo, no presenta el llanto y la risa con una separación absoluta, sino que en muchos casos mezcla el dolor y la alegría, lo sublime y lo ridículo.

Así es la verdad; dramas como *Don Alvaro*, del du-

que de Rivas; ***Don Juan Tenorio,*** de Zorrilla; ***Amor de madre,*** de Ventura de la Vega; ***La bola de nieve,*** de Tamayo, y otros muchos, presentan el llanto y la risa juntos en el mismo acto y aun en la misma escena.

El género principal del drama es el llamado histórico.

LECCIÓN XXXII. — El drama histórico. Locura de amor.

POR D. MANUEL TAMAYO Y BAUS.

Acto tercero. — Escena XIII.

La Reina y Aldara.

REINA. ¿Es vuestra esta carta? *(Mostrándole un papel).*

ALD. (Me ha vendido).

REINA. Contestad.

ALD. Mía es.

REINA. ¡Vuestra! Franca sois, á lo menos. Pero qué, ¿aun no estáis pidiéndome perdón? ¿Aun no estáis de rodillas delante de vuestra reina? ¡De rodillas! *(Asiéndola de la mano y tratando de arrodillarla.)*

ALD. No todo el mundo se ha de prosternar hoy ante vos. *(Resistiéndose).*

REINA. ¿Estoy soñando? ¿Qué dice esta mujer? ¡Si creo que me desafía!

ALD. Hija de reyes sois. Yo también.

REINA. ¿Tú?

ALD. Me aborrecéis porque vuestro esposo me ama, os aborrezco porque amáis al que amo, porque adoráis en Jesús y yo en el Profeta, porque sois hija de la reina Isabel y yo de Muley Audalla, el rey Zagal. Yo sí que os aborrezco.

REINA. ¿Que naciste infiel, enemiga de mi Dios? No cabe mayor ignominia en ti, ni mayor vileza en él, ni

puede ser más ofendida una reina cristiana. ¿Y lo dices? ¿Ya no mientes? ¿Ya no me engañas? ¡Oh! Mal hizo la pantera del desierto en ponerse frente á frente de la leona de Castilla.

ALD. Leona de Castilla, la pantera del desierto te ha vencido esta vez.

REINA. Pero, ¿no conoces que por tu imprudencia es mayor tu crimen y tendrá que ser mayor tu castigo? Castigada estarías si yo hubiese elegido manera de castigarte; pero todo cuanto imagino todo es poco, muy poco. ¡Oh, qué felices son los hombres! Cuando se cree injuriado, cuando tiene un rival, corre en su busca, y allí donde le encuentra, allí, sin más tardanza le insulta, allí le arroja un guante á la cara. Y si hay gente que presencie el agravio, mil veces mejor. Y luego, cuerpo á cuerpo, con una buena espada, pelea; pelea y muere ó mata. ¡Esto sí que es vengarse! Así, así, así, no de otra manera, quisiera yo vengarme de esta mujer..

ALD. ¡Y yo de vos!

REINA. ¿De veras? Pues aguarda, aguarda. *(Vase).*

ALD. ¡Hola, pajes; pronto, acudid! *(Sale un paje.)* La reina, dominada de su locura, quiere matarme; está furiosa. Corred, avisad al rey.

....

(Sale el capitán D. Alvar).

CAP. ¿Cuál es vuestro intento?

ALD. ¿Acechando estabais?

CAP. Para defenderla contra vos.

ALD. ¿Y si hubieseis llegado tarde?

CAP. Ved que no respondo de mí.

ALD. Cuenta con lo que decís á una dama, señor capitán español.

CAP. Desoisteis mis súplicas.

ALD. Y desprecio vuestras amenazas.

Aldara. — El Capitán. — La Reina.

REINA. *(Saliendo con dos espadas.)*
Toma. *(A Aldara la arroja una.)*

CAP. Reprimid vuestra furia. El rey va á venir.

REINA. Me alegro. Le veré temblar por su amada.

CAP. Esta cámara va á llenarse de gente.

REINA. Mejor. Mi venganza tendrá testigos.

CAP. ¡Oh, desdichada! Al veros, al oiros se afirmarán más y más en la idea de que... ¡Fuerza es decíroslo todo! Se trama contra vos un horrible atentado. El rey quiere arrojaros del trono: quiere encerraros para siempre en una cárcel...

REINA. ¿A mí? ¿A su reina? ¿A su esposa? ¿A la madre de sus hijos? *(Prorrumpiendo en copioso llanto.)*

CAP. ¡Y bajo qué pretexto! No hay mayor infamia, no hay mayor crueldad! Apoyado por la nobleza, por vuestros mismos médicos, por cuantos os rodean, afirma...

REINA. ¡Acabad!

CAP. ¡Afirma que habéis perdido la razón, que estáis loca!

REINA. *(Dando un grito terrible y dejando caer el acero.)*
¡Jesús! ¡Loca!

Aparecen el Rey y séquito.

REY. *(Con reconcentrado furor.)*
¡Sí, loca estáis, desdichada!

REINA. *(Pausa.)* ¡Loca? ¡Loca? ¡Si fuera verdad? ¿Y por qué no? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso... eso debe ser. Felipe me ama; nunca estuve yo en un mesón; yo no he visto carta ninguna... esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz; es deuda de don

Juan Manuel, no hija de un rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio... Dímelo tú, Marliano... *(Dirigiéndose á cada personaje.)* Decídmelo vosotros, señores... Vos, señora; vos capitán; tú, esposo mío; ¿no es cierto que estoy loca? Cierto es, nadie lo dude. ¡Qué felicidad, Dios mío! ¡Qué felicidad! Creí que era desgraciada y no era eso... ¡era que estaba loca!

Acto quinto. — Escena final.

Todos.

MAR. *(En tono solemne.)* ¡El rey ha muerto!

REINA. *(Que estaba sobre el cuerpo del rey se alza dando un grito espantoso.)* ¡Oh!

CAP. ¡Venid, por compasión!

REINA. ¿Adónde? Él está aquí, yo con él.

ALD. Ya es tan sólo un cadáver.

REINA. Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartad! *(Todos se apartan con profunda emoción.)* ¡Mío nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos; le acariciaré con los besos de mi boca. ¡Siempre á mi lado! ¡Él muerto! ¡Yo viva! ¡Y qué! ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos. *(Cambiando repentinamente de expresión y de tono.)* ¡Silencio, señores, silencio!... El rey se ha dormido. Silencio, no le despertéis. ¡Duerme, amor mío, duerme... duerme!... *(Quédase contemplando al rey con ternura inefable.)*

LECCIÓN XXXIII. — El drama caballeresco. El Trovador.

POR D. A. GARCÍA GUTIÉRREZ

Jornada primera. — Escena V.

Manrique (embozado). — Don Nuño (que sale).

NUÑO. ¿Qué hombre es este?
MAN. Guarde Dios
Muchos años al de Luna.
NUÑO. (¡Pese á mi negra fortuna!)
MAN. Caballero, hablo con vos:
Si porque encubierto estoy...
NUÑO. Si decirme algo tenéis,
Descubrís...
MAN. ¿Me conocéis? *(Descubriéndose.)*
NUÑO. ¡Vos, Manrique!
MAN. El mismo soy.
NUÑO. Cuando á la ley sois infiel
Y cuando proscripto estáis,
¿Así en palacio os entráis,
Partidario del de Urgel?
MAN. ¿Debo temer, por ventura,
Conde, de vos?
NUÑO. Un traidor...
MAN. Nunca; vuestro mismo honor
De vos mismo me asegura.
Siempre fuisteis caballero.
NUÑO. ¿Qué buscáis, Manrique, aquí?
MAN. A vos, señor conde.
NUÑO. ¿A mí?
Para qué, saber espero.
MAN. ¿No lo adivináis?
NUÑO. Tal vez

MAN. Siempre enemigos los dos
Hemos sido.
NUÑO. Sí, por Dios.
MAN. ¿Pensáislo con madurez?
NUÑO. Pienso que atrevido y necio
Anduvisteis en retar
A quien débeos contestar
Tan sólo con el desprecio.
¿Qué hay de común en los dos?
Habláis al conde de Luna,
Hidalgo de pobre cuna.
MAN. Y bueno tal como vos.
En fin ¿no admitís el duelo?
NUÑO. ¿Y lo pudisteis pensar?
¿Yo hasta vos he de bajar?
MAN. No me insultéis, vive el cielo,
Que si la espada desnudo
La vil lengua os cortaré.
NUÑO. ¿A mí, villano? No sé *(saca la espada)*
Como en castigarte dudo.
Mas tú lo quieres...
MAN. Salgamos.
NUÑO. Sacad el infame acero.
MAN. Don Nuño, fuera os espero,
Cuidad que en palacio estamos.
NUÑO. Cobarde, no escucho nada.
MAN. Ved, conde, que os engañáis...
¿Vos... vos cobarde llamáis
Al que es dueño de esta espada?
NUÑO. ¡La mía!... y lo sufro... No.
MAN. A recobrarla venid.
NUÑO. No, que no sois advertid
Caballero como yo.
MAN. Tal vez os equivocáis.
Y habladme con más espacio
Mientra estamos en palacio.
Os aguardo.

NUÑO. ¿Dónde vais?
MAN. Al campo, D. Nuño, voy,
Donde probaros espero
Que si vos sois caballero...
Caballero también soy.
NUÑO. ¿Os atrevéis?...
MAN. Sí, venid.
NUÑO. Trovador, no me insultéis
Si en algo el vivir tenéis.
MAN. Don Nuño, pronto, salid.

LECCIÓN XXXIV. — El drama romántico. Los amantes de Teruel.

POR D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH

Acto cuarto. — Escena VI.

Marsilla (por la ventana).

¡Jardín!... una ventana... y ella luego.
Jardín abierto hallé y hallé ventana;
Mas ¿dónde está Isabel? ¡Dios de clemencia,
Detened mi razón, que se me escapa:
Detenedme la vida, que parece
Que de luchar con el dolor se cansa!
Siete días hace hoy. ¡Qué venturoso
Era en aquel salón. ¡Sangre manaba
De mi herida, es verdad! Pero agolpados
Alrededor de mi lujosa cama
La tierna historia de mi amor oían
Los guerreros, el pueblo y el monarca,
Y entre piadoso llanto y bendiciones
«Tuya será Isabel», juntos clamaban
Súbditos y señor. Hoy no me ofende
Mi herida, rayos en mi diestra lanza

El damasquino acero... No le traigo...
Y hace un momento que con dos me hallaba
Salvo en Teruel y vencedor, ¿qué angustia
Viene á ser esta que me rinde el alma
Cuando acabada la cruel ausencia,
Voy á ver á Isabel?...

Escena VII.

Marsilla. — Isabel.

ISABEL. Por fin se encarga
Mi madre de Zulima...
MARS. ¡Cielo santo!
ISABEL. ¡Gran Dios!
MARS. ¿No es ella?
ISABEL. ¡El es!
MARS. ¡Prenda adorada!
ISABEL. ¡Marsilla!
MARS. ¡Gloria mía!
ISABEL. ¿Cómo ¡ay! cómo
Te atreves á poner aquí la planta?
Si te han visto llegar... ¿A qué has venido?
MARS. Por Dios... que lo olvidé. Pero ¿no basta
Para que hacia Isabel vuele Marsilla
Querer, deber, necesitar mirarla?
¡Oh, qué hermosa á mis ojos te presentas!
Nunca te vi tan bella, tan galana...
Y un pesar, sin embargo, indefinible
Me inspiran esas joyas, esas galas.
Arrójalas, mi bien; lanas modesta,
Cándida flor en mi jardín criada,
Vuelvan á ser tu virginal adorno;
Mi amor se asusta de riqueza tanta.
ISABEL. (Delira el infeliz. Sufrir no puedo
Su dolorida, atónita mirada).
¿No entiendes lo que indica el atavío

Que no puedes mirar sin repugnancia?
Nuestra separación.

MARS. ¡Poder del cielo!
Sí, ¡funesta verdad!

ISABEL. ¡Estoy casada!

MARS. Ya lo sé... Llegué tarde. Vi la dicha,
Tendí las manos, y voló al tocarla.

ISABEL. Me engañaron; tu muerte supusieron
Y tu infidelidad...

MARS. ¡Horrible infamia!

ISABEL. Yo la muerte creí...

MARS. Si tú vivías
Y tu vida y la mía son entrambas,
Una sola no más, la que me alienta
¿Cómo de ti sin ti se separara?

....

ISABEL. Ya lo ves, no soy mía, soy de un hombre
que me hace de su honor depositaria
Y debo serle fiel. Nuestros amores
Mantuvo la virtud libres de mancha:
Su pureza de armiño conservemos.
Aquí hay espinas, en el cielo palmas.
Tuyo es mi amor, y lo será; tu imagen
Siempre en el pecho llevaré grabada,
Y allí la adoraré; yo lo prometo,
Yo lo juro, mas huye sin tardanza.

....

MARS. A ser cruel tu crueldad me arrastra
Y en ti la he de emplear. Conmigo ahora
Vas á salir de aquí.

ISABEL. ¡No, no!

MARS. Se trata
De salvarte, Isabel. ¿Sabes qué dijo
El cobarde que lloras desolada
Al caer en la lid? «¡Triunfante quedas,
Pero mi sangre costará bien cara!»

ISABEL. ¿Qué dijo? ¿Qué?

MARS. «Me vengaré en Don Pedro,
En su esposa, en los tres, guardo las cartas.»
ISABEL. ¡Jesús!
MARS. ¿Qué cartas son?
ISABEL. ¡Tú me has perdido!
¡La desventura sigue tus pisadas!
¿Dónde mi esposo está? Dímelo pronto
Para que fiel á socorrerle vaya,
Y á fuerza de rogar venza sus iras.
MARS. ¡Justo Dios! ¡Y decía que me amaba!
ISABEL. ¡Con tu pasión funesta reconvienes
A la mujer del vengativo Azagra!
Te aborrezco... *(Vase.)*
MARS. ¡Gran Dios! Ella lo dice.
Con furor me lo dijo; no me engaña...
....

(Cae desplomado.)

Escena última.

Adel. — Don Pedro. — Margarita. — Isabel. — Caballeros.

....

ADEL. Vedle ahí.
MAR. ¡Santo Dios!
D. PED. ¡Inmóvil!
ISABEL. ¡Muerto!
ADEL. Cumplió Zulima su feroz venganza.
ISABEL. No le mató la vengativa mora.
Donde estuviera yo ¿quién le tocara?
Mi desgraciado amor, que fué su vida...
Su desgraciado amor es quien le mata.
Delirante le dije: «Te aborrezco»
Él creyó la sacrílega palabra
Y expiró de dolor.
MAR. ¡Por todo el cielo!

ISABEL. El cielo que en la vida nos aparta
Nos unirá en la tumba.
D. PED. ¡Hija!
ISABEL. Marsilla
Un lugar á su lado me señala.
MAR. ¡Isabel!
D. PED. ¡Isabel!
ISABEL. Mi bien, perdona
Mi despecho fatal. Yo te adoraba.
¡Tuya fuí, tuya soy: en pos del tuyo
Mi enamorado espíritu se lanza!
(Cae junto al cadáver de Marsilla.)

LECCIÓN XXXV. — El drama fantástico religioso. Don Juan Tenorio.

POR D. JOSÉ ZORRILLA

Acto tercero. — Segunda parte. — Escena II.

Don Juan. — La estatua de Don Gonzalo. — Las sombras.

ESTATUA. Aquí me tienes, don Juan,
Y he aquí que vienen conmigo
Los que tu eterno castigo
De Dios reclamando están.
DON JUAN. ¡Jesús!
ESTATUA. ¿Y de qué te alteras
Si nada hay que á ti te asombre,
Y para hacerte eres hombre
Platos con sus calaveras?
DON JUAN. ¡Ay de mí!
ESTATUA. ¿Qué, el corazón
te desmaya?
DON JUAN. ¡No lo sé;
Concibo que me engañé;

No son sueños... ellos son!

(Mirando á los espectros.)

Pavor jamás conocido
El alma fiera me asalta,
Y aunque el valor no me falta
Me va faltando el sentido.

ESTATUA. Eso es, don Juan, que se va
Concluyendo tu existencia,
Y el plazo de tu sentencia
Fatal ha llegado ya.

DON JUAN. ¡Qué dices!

ESTATUA. Lo que hace poco
Que doña Inés te avisó,
Lo que te he avisado yo,
Y lo que olvidaste loco.
Mas el festín que me has dado
Debo volverte, y así
Llega, don Juan, que yo aquí
Cubierto te he preparado.

DON JUAN. ¿Y qué es lo que ahí me das?

ESTATUA. Aquí fuego, allí ceniza.

DON JUAN. El cabello se me eriza.

ESTATUA. Te doy lo que tú serás.

DON JUAN. ¡Fuego y ceniza he de ser!

ESTATUA. Cual los que ves en redor:
En eso para el valor,
La juventud y el poder.

DON JUAN. ¡Ceniza bien, pero fuego!

ESTATUA. El de la ira omnipotente,
Do arderás eternamente
Por tu desenfreno ciego.

DON JUAN. ¿Con que hay otra vida más
Y otro mundo que el de aquí?
¿Con que es verdad, ¡ay de mí!,
Lo que no creí jamás?
¡Fatal verdad que me hiela

La sangre en el corazón!
Verdad que mi perdición
Solamente me revela.
¿Y ese reloj?

ESTATUA. Es la medida
De tu tiempo.

DON JUAN. ¡Expira ya!

ESTATUA. Sí: en cada grano se va
Un instante de tu vida.

DON JUAN. ¿Y esos me quedan no más?

ESTATUA. Sí.

DON JUAN. ¡Injusto Dios! tu poder
Me haces ahora conocer
Cuando tiempo no me das
De arrepentirme.

ESTATUA. Don Juan,
Un punto de contrición
Da á un alma la salvación.
Y ese punto aun te le dan.

DON JUAN. ¡Imposible! ¡En un momento
Borrar treinta años malditos
De crímenes y delitos!

ESTATUA. Aprovéchale con tiento, *(Tocan á muerto.)*
Porque el plazo va á expirar
Y las campanas doblando
Por ti están, y están cavando
la fosa en que te han de echar.

(Se oye á lo lejos el oficio de difuntos.)

DON JUAN. ¿Con que por mí doblan?

ESTATUA. Sí.

DON JUAN. ¿Y esos cantos funerales?

ESTATUA. Los salmos penitenciales
Que están cantando por ti.

(Se ve pasar por la izquierda luz de hachones y rezan dentro.)

DON JUAN. ¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA. Es el tuyo.
DON JUAN. ¡Muerto yo!
ESTATUA. El capitán te mató
A la puerta de tu casa.
DON JUAN. Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
Pues crímenes mi razón
A su luz tan sólo ve.
Los ve... y con horrible afán,
Porque al ver su multitud
Ve á Dios en la plenitud
De su ira contra don Juan.
¡Ah! Por doquiera que fuí
La razón atropellé,
La virtud escarnecí
Y á la justicia burlé;
Y emponzoñé cuanto vi,
Y á las cabañas bajé,
Y á los palacios subí,
Y los claustros escalé;
Y pues tal mi vida fué,
No, no hay perdón para mí.
¡Mas ahí estáis todavía *(A los fantasmas.)*
Con quietud tan pertinaz!
Dejadme morir en paz
A solas con mi agonía.
¿Mas con esa horrenda calma
Qué me auguráis, sombras fieras?
¿Qué esperáis de mí?
ESTATUA. Que mueras
Para llevarse tu alma.
Y adiós, don Juan; ya tu vida
Toca á su fin, y pues vano
Todo fué, dame la mano
En señal de despedida.
DON JUAN. ¿Muéstrasme ahora amistad?

ESTATUA. Sí: que injusto fuí contigo,
Y Dios me manda tu amigo
Volver á la eternidad.

DON JUAN. Toma, pues.

ESTATUA. Ahora, don Juan,
Pues desperdicias también
El momento que te dan,
Conmigo al infierno ven.

DON JUAN. ¡Aparta, piedra fingida!
Suelta, suéltame esa mano,
Que aun queda el último grano
en el reloj de mi vida.
Suéltala, que si es verdad
que un punto de contrición
Da á un alma la salvación
De toda una eternidad,
Yo, Santo Dios, creo en ti:
Si es mi maldad inaudita
Tu piedad es infinita...
¡Señor, ten piedad de mí!

ESTATUA. Ya es tarde.

(Don Juan se hinca de rodillas, tendiendo al cielo la mano que le deja libre la estatua. Las sombras, esqueletos, etc., van á avalanzarse sobre él, en cuyo momento se abre la tumba de doña Inés y aparece ésta. Doña Inés toma la mano que don Juan tiende al cielo.)

Escena III.

Don Juan. — La estatua de don Gonzalo. — Doña Inés. Sombras, etc.

DOÑA INÉS. No; heme ya aquí,
don Juan: mi mano asegura
Esta mano que á la altura

tendió tu contrito afán,
Y Dios perdona á don Juan
Al pie de mi sepultura.

DON JUAN. ¡Dios clemente! ¡Doña Inés!

DOÑA INÉS. Fantasmas, desvaneceos:
Su fe nos salva... volveos
A vuestros sepulcros, pues.
La voluntad de Dios es:
De mi alma con la amargura
Purifiqué su alma impura,
Y Dios concedió á mi afán
La salvación de don Juan
Al pie de la sepultura.

DON JUAN. ¡Inés de mi corazón!

DOÑA INÉS. Yo mi alma he dado por ti,
Y Dios te otorga por mí
Tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
No cabe de criatura,
Y sólo en vida más pura
Los justos comprenderán
Que el amor salvó á don Juan
Al pie de la sepultura.
Cesad, cantos funerales:

(Cesa la música y salmodia.)

Callad, mortuorias campanas:

(Dejan de tocar á muerto.)

Ocupad, sombras livianas,
Vuestras urnas sepulcrales:

(Vuelven los esqueletos á sus tumbas, que se cierran.)

Volved á los pedestales,
Animadas esculturas;

(Vuelven las estatuas á sus lugares.)

Y las celestes venturas
En que los justos están
Empiecen para don Juan
En las mismas sepulturas.

(Las flores se abren y dan paso á varios angelitos que rodean á doña Inés y á don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará á la vista, en lugar de su tumba, que desaparece.)

Escena última.

Doña Inés. — Don Juán. — Los ángeles.

DON JUAN. ¡Clemente Dios, gloria á ti!
Mañana á los sevillanos
Aterrará el creer que á manos
De mis víctimas caí.
Mas es justo: quede aquí
Al universo notorio
Que pues me abre el purgatorio
Un punto de penitencia,
Es el Dios de la clemencia
El Dios de DON JUAN TENORIO.

(Cae don Juan á los pies de doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón.)

LECCIÓN XXXVI. — El melodrama.

Los italianos solían dar este nombre á la ópera. Después los franceses le aplicaron á ciertos dramas

en que las situaciones más culminantes van acompañadas de música.

Luego se llamaron así ciertos dramas en que se trata de producir los mayores efectos por medio de situaciones violentas y terribles.

LOS POBRES DE MADRID

MELODRAMA EN SEIS CUADROS Y UN PRÓLOGO, POR DON M. ORTIZ DE PINEDO

Cuadro cuarto.—Escena V.

Andrés. — Viajeros. — Mozos de cordel.

ANDRÉS. ¡He llegado tarde! ¡Siempre tarde!... Otro, tan desgraciado como yo, sin duda, se ha presentado antes... No es tan fácil encontrar trabajo... ¡Dios mío! Me voy á volver á mi casa... con las manos vacías. *(Mirando á los mozos de cordel.)* ¡Dichosos ellos! Ganan su vida alegremente... ¿Y por qué no la he de ganar yo como ellos?... ¡Tengo brazos..., corazón!

VIAJERO. Un baúl. ¿Quién lo lleva?

ANDRÉS. Deme usted, deme usted, caballero. *(Adelantándose.)*

MOZO. Quite allá el silbante... *(Empujándole.)* ¿Vienes á quitar el pan á los pobres?... Marche de ahí si no quiere ..

VIAJERO. No hay que reñir... Hay para todos. Aquí está una maleta; carga tú con ella. *(Al mozo)* Este ha llegado primero.

ANDRÉS. Gracias.

VIAJERO. Calle de las Huertas, número 40.

ANDRÉS. Corriente. *(Forcejea con el baúl.)*

VIAJERO. ¿Puede usted ó no?

ANDRÉS. ¡Ah! No puedo.., no puedo. *(Dejándolo caer.)*

MOZO. Traiga usted, señorito, yo le llevaré. *(Levantándole con facilidad.)* Pues si esto pesa menos que una pluma. Aquí ve cómo se carga... Para ser del oficio es menester tener los huesos más duros.

(Vase.)

Escena VI.

Andrés y luego Adela.

ANDRÉS. *(Reclinándose en la pared.)* ¡Dios mío!... ¡Dios mío! Ya que no me habéis dado fuerzas... no me quitéis la resignación.

ADELA. *(Aparece por el lado opuesto.)* ¡Ah! No pagan hasta el sábado... ¡Y de aquí al sábado faltan tres días! No me han dado tampoco más trabajo... hasta el sábado por la noche... Estaban comiendo..., mi visita les ha incomodado... y en mi casa no hay un pedazo de pan. ¡Oh! *(Con desvario.)*

VIAJERO. *(Saliendo otra vez.)* La diligencia no llega hasta mañana. Hay tiempo de lavarse y de vestirse... Haré que me dispongan la comida en el Cisne.

ADELA. Un hombre anciano... Si él tuviera compasión... ¡Ah!... No me atrevo... Si me diera al menos para un panecillo... Caballero... *(Acercándose con el velo del manto echado.)*

VIAJERO. ¿Qué quiere usted?

ADELA. La..., la calle de la Montera... ¿hace usted el favor de decirme?...

VIAJERO. Todo derecho, la primera. *(Vase.)*

ADELA. No me he atrevido.

Escena VII.

Andrés, Adela, doña Petra, luego Mendinueta.

PETRA. *(Aparece por el lado contrario.)* ¡Mi última espe-

ranza era ese memorial! Todo empeñado, todo vendido.., hasta mi anillo de boda..., hasta la capa de mi Andrés... ¡Hijos míos! ¡Ah! Es menester tentar el último recurso..., necesito llevarles un pedazo de pan... Les diré que yo he comido y gozaré en vérsele comer á ellos...

ADELA. No pasa nadie.

ANDRÉS. Me voy... No sé adónde... *(Saliendo de su estupor y con las manos puestas sobre el rostro.)*

ADELA. (¡Ah! Esta vez el recuerdo de mi madre me dará valor...)

PETRA. (Ahí viene uno.) *(Las dos se acercan, cada una por un lado, extendiendo la mano.)*

ADELA. Caballero...

PETRA. ¡Una limosna por el amor de Dios!

ANDRÉS. ¡Ah! ¡Mi madre! ¡Mi hermana!

ADELA. ¡Andrés!

PETRA. ¡Hijo mío! *(Precipitándose en sus brazos.)*

ANDRÉS. ¡Oh! Y á mí no se me había ocurrido... ¡Miserable! He dado lugar á que vosotras... ¡Dejadme, quiero pedir al primero que llegue!... *(Coloca su sombrero en el suelo. Aparece Mendinueta seguido de un lacayo.)*
¡Caballero, una limosna por amor de Dios!

MEND. Apártese el vago y no estorbe el paso.

ANDRÉS. ¡Madre mía! *(Cayendo en sus brazos.)*

PETRA. ¡Hijo mío! *(Las dos se precipitan sobre él.)*

ADELA. ¡Hermano mío!

LECCIÓN XXXVII.— Melodrama (con música). La Aldea de San Lorenzo.

MELODRAMA EN TRES ACTOS Y UN PRÓLOGO ARREGLADO DEL FRANCÉS, POR D. J. M. GARCÍA, CON ACOMPAÑAMIENTO DE MÚSICA DE DON JUAN MOLLBERG.

Acto primero.

Frochard, Simón, aldeanos, luego Genoveva.

FROCH. *(A los aldeanos con autoridad.)* Contad vosotros... En esa bolsa debe haber seiscientas veintisiete libras, las mismas que me han robado esta mañana y que pertenecen al caudal de los pobres.

SIMÓN. *(Fuera de sí va á lanzarse sobre él.)* ¡Miserable!.. ¿Ladrón yo?... ¡Yo!... *(Varios aldeanos le sujetan.)* ¿No lo habéis oído?.. Dice que le he robado... ¡Yo!... ¡Ah!...

(Lanzando un grito y cubriéndose el rostro con las manos, cae en brazos de los que le sujetan, como herido de un ataque apoplético. Un aldeano acerca un banco, donde le colocan.)

GENOV. *(Saliendo de la casa.)* ¡Gran Dios!... ¿Qué le ha sucedido? *(Corriendo á donde está Simón.)* ¿Qué tenéis, pobre anciano?

MÚSICA

(Simón intenta responder, pero su garganta sólo produce sonidos inarticulados. Reconoce que ha perdido la palabra, lanza un grito y se deja caer en el banco llorando.)

Acto segundo.

Simón, Frochard, Genoveva, Luciano, Silvestre.

LUC. ¡Oh! Por favor, dadnos una prueba evidente de que

sois nuestro padre, una prueba que no deje lugar á la duda.

GENOV. Sacadnos de esta ansiedad.

(Simón manifiesta la desesperación que le causa el que no le crean y el no poderse explicar.)

FROCH. ¿Lo veis? Ya no sabe qué decir.

SIMÓN. *(Como asaltado por una idea dice por señas.)* ¡Sí, aun sé qué decir!... ¡Gracias, Dios mío!

MÚSICA

(Dura la música hasta que Simón expresa con la acción lo que va á decir.)

Acto tercero.

Sofía, Genoveva y Luciano.

MÚSICA

(Sofía y Genoveva abrazadas. Luciano sentado en una silla ocultando el rostro entre las manos. Momentos de silencio, durante los cuales tocará la orquesta una pieza de pocos compases, que exprese el desaliento y profundo dolor de los personajes que hay en la escena.)

LECCIÓN XXXVIII. — Comedia.

La comedia toma su esencia de la vida ordinaria y sus personajes de la masa general.

Su intriga debe ser ingeniosa, y su diálogo, ya esté en verso, ya en prosa, suelto y fácil.

La comedia se ha llamado por muchos autores *pintura de las costumbres*.

La comedia puede llegar hasta el drama, mezclando en sus escenas y en su diálogo el llanto con la risa.

En *El alcalde de Zalamea*, de Calderón; en *El café*, de Moratín; en *El tanto por ciento*, de Ayala, la parte cómica se une con la dramática, y separar una de otra en el teatro, como en la vida real, sería tarea difícil, casi imposible.

HIMENEA (COMEDIA NOVELESCA), POR TORRES NAHARRO

Jornada primera.

Himeneo. — Febea. — Boreas (criado).

HIMEN. ¡Oh mayor bien de los bienes!
Es mi bien.
FEBEA. ¿Mas quién sois vos?
HIMEN. Quien no fuese
Ni más una hora viviese.
FEBEA. No os entiendo, caballero,
Si merced queréis hacerme
Más claro habéis de hablarme.
HIMEN. Y aun con eso solo muero,
Que no queréis entenderme
Sino entender en matarme.
FEBEA. ¿Cómo os llamáis os demando?
HIMEN. Por las llamas que me dais,
Del fuego que me causáis
Lo podéis ir trasladando.
FEBEA. Gentilhombre,
Quiero saber vuestro nombre.
HIMEN. Soy el que en veros me veo
Devoto para adoraros,
Contrito para quereros.
Soy aquel triste Himeneo,
Que si no espero gozaros
No quisiera conosceros.
¿Por qué en ser desconoscida
Me matáis con pena fuerte,

Sabiendo que de mi muerte
No podéis ser bien servida?
Pero sea,
Pues por vos también se emplea.

FEBEA. Bien me podéis perdonar
Que cierto, no os conoscía.

HIMEN. Porque estoy en vuestro olvido

FEBEA. En otro lugar mejor
Os tengo yo todavía,
Aunque pierdo en el partido.

HIMEN. Yo gano tanto cuidado
Que jamás pienso perdello,
Sino que con merescello
Me parece estar pagado;
Pues padezco
Menos mal del que merezco.

FEBEA. Gran compasión y dolor
He de ver tanto quejaros;
Aunque me place de oíros,
Y por mi vida, señor,
Querría poder sanaros
Por tener en que serviros.

HIMEN. Ojalá pluguiese á Dios
Que queráis, como podéis,
Porque mis males sanéis
Que esperan en sólo vos.

FEBEA. Dios quisiere
Que en mí tal gracia cupiese.

HIMEN. Esa y todas juntamente
Caben en vuestra bondad,
Pues os hizo Dios tan bella:
Pero de esta solamente
Tengo yo necesidad,
Aunque soy indigno de ella.

FEBEA. Más merecéis que pedís,
Aunque lo que es no sé;
Mas de grado lo haré

Si puedo como decís,
Pero he miedo
Que sin dañarme no puedo.

HIMEN. Pláceme, señora mía,
Que me habéis bien entendido;
No os quiero más detener,
Vuestra misma fantasía
Vos dirá que lo que pido
Lo compra bien mi querer.
Y las mercedes pesadas
Que con fatiga se hacen
Son las que alegran y placen
Y las que son estimadas;
De las cuales
Todas las vuestras son tales.

FEBEA. Pues si puedo complaceros,
Aclaradme en qué manera
Porque tengáis cosa cierta.

HIMEN. Que cuando viniere á veros
En la noche venidera,
Me mandéis abrir la puerta.

FEBEA. Dios me guarde.

HIMEN. ¿Qué, señora,
Revocaisme ya el favor?

FEBEA. Sí, porque no me es honor
Abrir la puerta á tal hora.

HIMEN. No son esas
Vuestras pasadas promesas.

FEBEA. Pues, ¿cómo queréis que os abra?
Que en aquellos tiempos tales
Los hombres sois descorteses.

HIMEN. Señora, no tal palabra;
Si queréis sanar mis males,
No buquéis esos reveses.
Ya sabéis que mis pasiones
No me mandan enojaros,
Y no debéis escusaros

Con escusadas razones,
De tal suerte
Que me causaréis la muerte.
FEBEA. No puedo más resistir
A la guerra que me dais,
Ni quiero que me la deis.
Si concertáis de venir,
Yo haré lo que me mandáis
Siendo vos el que debéis.
HIMEN. Debo ser siervo y cautivo
De vuestro merescimiento,
Y así, me parto contento
Con la merced que recibo.
FEBEA. Id con Dios.
HIMEN. Señora, él quede con vos.

LECCIÓN XXXIX. — Comedia de carácter. La verdad sospechosa.

POR D. JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Acto primero.

Jacinta, don García, luego Tristán.

JACINTA. ¡Válgame Dios!
GARCÍA. Esta mano
Os servid de que os levante
Si merezco ser atlante
De un cielo tan soberano.
JACINTA. Atlante debéis de ser,
Pues le llegáis á tocar.
GARCÍA. Una cosa es alcanzar
Y otra cosa es merecer.
TRISTÁN. *(Sale Tristán.)* (El cochero hizo su oficio
Nuevas tengo de quién son.)

GARCÍA. ¿Qué hasta aquí de mi afición
Nunca tuvisteis indicio?
JACINTA. ¿Cómo, si jamás os vi?
GARCÍA. ¿Tan poco ha valido, ¡ay Dios!,
Más de un año que por vos
He andado fuera de mí?
TRISTÁN. (¡Un año, y ayer llegó
A la corte!)
JACINTA. Bueno, á fe.
¿Más de un año? Juraré
Que no os vi en mi vida yo.
GARCÍA. Cuando del indiano suelo
Por mi dicha llegué aquí,
La primer cosa que vi
Fué la gloria de ese cielo.

Don Juan, don García, Tristán.

....

GARCÍA. ¿Anoche?
JUAN. Sí.
GARCÍA. ¿Mucha cosa?
¿Grande fiesta?
JUAN. Así es la fama.
GARCÍA. ¿Y muy hermosa la dama?
JUAN. Dícenme que es muy hermosa.
GARCÍA. Bien.
JUAN. ¿Qué misterios hacéis?
GARCÍA. De que alabéis por tan buena
Esa dama y esa cena,
Si no es que alabando estéis
Mi fiesta y mi dama así.
JUAN. ¿Pues tuvisteis también boda
Anoche en el río?
GARCÍA. Toda
En eso la consumí.
JUAN. ¿Ya tenéis á quién hacer

Tan recién venido fiesta?
Presto el amor dió con vos.

GARCÍA. No ha tampoco que he llegado
Que un mes no haya descansado.

TRISTÁN. (Ayer llegó, voto á tal;
Él lleva alguna intención.)

Acto segundo.

Don Beltrán y Tristán.

BELT. Si es que el ánimo fiel
Que siempre en tu pecho he hallado
Agora no me ha faltado,
Dime lo que sientes dél.

TRISTÁN. ¿Qué puedo yo haber sentido
En un término tan breve?

BELT. Tu lengua es quien no se atreve,
Que el tiempo bastante ha sido.

TRISTÁN. Hoy, en término de una hora,
Echó cinco ó seis mentiras.

BELT. ¡Válgame Dios!

TRISTÁN. ¡Qué te admiras!
Pues lo peor falta agora.
Que son tales que podrá
Cogerle en ellas cualquiera.

BELT. ¡Ay Dios!

TRISTÁN. No te lo dijera.
Pero lo mandaste ya.

Don Beltrán y don García.

....

BELT. Todos los vicios al fin
ó dan gusto ó dan provecho.
Mas de mentir, ¿qué se saca
Sino infamia y menosprecio?

GARCÍA. Quien dice que miento yo
Ha mentido.
BELT. También eso
Es mentir, que aun desmentir
No sabéis sino mintiendo.
. . . .
Y agora porque entendáis
Que en vuestro bien me desvelo,
Sabed que os tengo García,
Tratado un gran casamiento.
GARCÍA. (¡Ay, Lucrecia, si es posible
Tú sola has de ser mi dueño!)
BELT. ¿Qué, os entristecéis? hablad.
No me tengáis tan suspenso.
GARCÍA. Entristézcome, porque es
Imposible obedeceros.
BELT. ¿Por qué?
GARCÍA. Porque soy casado.
BELT. ¡Casado! Cielos, ¿qué es esto?
¿Cómo, sin saberlo yo?
GARCÍA. Fué fuerza; y está secreto.
BELT. Acabad, pues, que mi vida
Pende sólo de un cabello.
GARCÍA. (Agora os he menester
Sutilezas de mi ingenio.)

Acto tercero.

Don Beltrán y don García.

. . . .
BELT. Determiné que es razón
Que pudiendo vos traella
Enviásemos por ella.
Esta es justa estimación.
GARCÍA. Es verdad, más sin efecto
Será agora mi jornada.

BELT. ¿Por qué?
GARCÍA. Porque está preñada.
Espera á tener un nieto.
. . . .
BELT. ¡Y que le creyese yo
En cosa tan de importancia
Tan presto, habiendo ya oído
De sus engaños la fama!
. . . .

Escena final.

Jacinta, Lucrecia, don Beltrán, don Sancho, don García, Tristán.

GARCÍA. Agora de mis verdades
Darán probanza las obras. *(Va á doña Jacinta.)*
JUAN. ¿Adónde vais don García?
Ved allí á Lucrecia hermosa.
Dadme, Jacinta, la mano
Y daréis fin á estas cosas.
SANCHO. Dale la mano á don Juan.
JACINTA. Vuestra soy.
GARCÍA. (Perdí mi gloria.)
BELT. Vive Dios, si no recibes
A Lucrecia por esposa
Que te he de quitar la vida.
TRISTÁN. Tú tienes la culpa toda.
GARCÍA. La mano doy, pues es fuerza.
(Dando la mano á Lucrecia con disgusto.)

TRISTÁN. Y aquí verás cuán dañosa
Es la mentira, y verá
El Senado que en la boca
Del que mentir acostumbra
Es *la verdad sospechosa.*

LECCIÓN XL. — Comedia de figurón. Entre bobos anda el juego.

POR D. FRANCISCO DE ROJAS

Acto primero.

—Don Lucas del Cigarral,
Cuyo apellido moderno
No es por su casa, que es
Por un cigarral que ha hecho,
Es un caballero flaco,
Desvahido, macilento,
Muy cortísimo de talle
Y larguísimo de cuerpo:
Las manos de hombre ordinario,
Los pies un poquillo luengos,
Muy bajos de empeine y anchos,
Con sus juanetes y pedros:
Zambo un poco, calvo un poco,
Dos pocos verdimoreno,
Tres pocos desaliñado
Y cuarenta muchos puerco.
Si canta por la mañana,
Como dice aquel proverbio,
No sólo espanta sus males,
Pero espanta los ajenos.
Si acaso duerme la siesta
Da un ronquido tan horrendo,
Que duerme en su cigarral
Y le escuchan en Toledo.
Come como un estudiante
Y bebe como un tudesco;
Pregunta como un señor
Y habla como un heredero.
A cada palabra que habla

Aplica dos ó tres cuentos;
Verdad es que son muy largos,
Mas para eso no son buenos.
No hay lugar donde no diga
Que ha estado; ninguno ha hecho
Cosa que le cuenten á él
Que él no la hiciese primero.
Si uno va corriendo postas
A Sevilla, dice luego:
«Yo las corrí hasta el Perú,
Con estar el mar en medio.»
Si hablan de espadas, él sólo
Es quien más entiende de esto,
Y á toda espada sin marca
La aplica luego el maestro.
Tiene escritas cien comedias
Y cerradas con su sello,
Para, si tuviere hija,
Dárselas en dote luego.
Pero ya que no es galán,
Mal poeta, peor ingenio,
Mal músico, mentiroso,
Preguntador sobre necio;
Tiene una gracia no más,
Que, con esta, le podremos
Perdonar esotras faltas;
Que es tan mísero y estrecho,
Que no dará... lo que ya
Me entenderán los atentos.
Estas, damas, son sus partes
Contadas de verbo ad verbum;
Esta es la carta que os traigo,
Y este el informe que he hecho.
Quererle es tan cargo de alma
Como lo será de cuerpo;
Partiros, no haréis muy bien;
Casaros, no os lo aconsejo;

Meteros monja, es cordura;
Apartaros de él, acierto.
Hermosa sois, ya lo admiro;
Discreta sois, no lo niego:
Y así estimaos como hermosa,
Y, pues sois discreta, os ruego
Que, antes que os vais á casar,
Miréis lo que hacéis primero.

LECCIÓN XLI. — Comedia de intriga. La villana de Vallecas.

POR TIRSO DE MOLINA

Acto segundo. — Escena V.

Don Violante (de villana, con un pan y un palo) y don Juan.

JUAN. Vos seáis tan bien venida
Como por Mayo la lluvia,
Como por Enero el sol,
Como en creciente la luna.
VIOL. ¿Aquí estaba su mercé?
¡Han visto lo que madruga!
JUAN. El cuerpo, sí, porque el alma
Desde que ayer os vió, os busca.
VIOL. ¿Luego el alma tien buscona?
JUAN. Y si halla lo que procura
Buen hallazgo me prometo.
VIOL. ¿Qué ha perdido?
JUAN. Joyas muchas.
La libertad, que se fué
De casa, y como criatura,
No acierta á volver á ella,
Por más que llora y pregunta.

VIOL. Pues cósala á las espaldas
Un letrero ó escritura,
O dé un real al pregonero,
Que él la hallará aunque sea aguja,
O haga ponelle una corma
Después, porque no se le huya;
Que si da en buscar novillos
Sin ser música hará fugas.
JUAN. Vino ayer una gitana
Que las libertades hurta,
Y temo que se la lleva.
VIOL. Gitanas son malas cucas.
JUAN. ¿Y si vos, fuesedes ésta?
VIOL. ¡Mas arre! Hablar con mesura;
Que entiendo poco de rayas
Y no me precio de bruja.
JUAN. A lo menos hechicera
Debe ser vuestra hermosura.
Y vos, gitana de amor,
Que me dice la ventura.
VIOL. Bellaca se la prometo
Si es que á mí me la percuda;
Porque mal la dirá buena
Quien se queja de la suya.
JUAN. Donaire tenéis.
VIOL. Sin *don;*
Que en Vallecas más se usa
El aire al limpiar las parvas
Que el don que mos las ensucia.
¿Tienen de bajar por pan?
JUAN. ¿Es blanco?
VIOL. Como el azúcar.
JUAN. ¿Sabroso?
VIOL. Como unas nueces.
JUAN. ¿Reciénte?
VIOL. Que abrasa y suda.
JUAN. Todo lo que vos traéis

	Quema.
VIOL.	Seré calentura.
JUAN.	¿Habeisle vos amasado?
VIOL.	Pues.
JUAN.	¿Vos misma?
VIOL.	No, si el cura.
JUAN.	Partidle, veré si es blanco.
VIOL.	¿Es antojo?
JUAN.	Quién lo duda.
VIOL.	¿Preñado está?
JUAN.	De deseos.
VIOL.	Pues no mueva la criatura. Tome. *(Parte un pedazo.)*
JUAN.	Habeisle de partir con los dientes.
VIOL.	De mi mula. Y ¿querrá que se lo masque?
JUAN.	También.
VIOL.	Arre, que echa pullas.

....

JUAN.	Sin mirar en calidades (Que amor no las pide nunca), Rendirte he, siendo tu esposo, La hacienda que me asegura Dos mil ducados de renta.
VIOL.	Mire, si limpiezas busca, Más cristiana vieja soy Que Vizcaya y las Asturias.
JUAN.	¿Has cobrádome afición?
VIOL.	No sé qué diablos me hurga, Desque le vi, dentro el alma, Quen tien más de mil agujas. Pero, en fin, ¿se casará Conmigo?
JUAN.	Sin falta alguna.
VIOL.	¿Y empalagaráse luego?
JUAN.	Amor firme siempre dura.

VIOL. Lo dulce luego empalaga,
Y, como el amor es fruta,
Suele comerse al principio
Y enfadar después madura.
JUAN. No haya miedo de eso.
VIOL. ¿A fe?
JUAN. Por tu vida.
VIOL. ¿Y por la suya?
JUAN. Todo es uno.
VIOL. En fin, ¿le agrado?
JUAN. Infinito.
VIOL. ¿Iré segura?
JUAN. Noble soy.
VIOL. ¿Querrame mucho?
JUAN. Adorarete.
VIOL. ¿De burlas?
¿Qué me llamará?
JUAN. Mi cielo.
VIOL. ¿Y qué más?
JUAN. Mi sol.
VIOL. Con uñas.
JUAN. Mi reina.
VIOL. ¿Engalanarame?
JUAN. Como Abril
VIOL. ¿Dirame injurias?
JUAN. En mi vida.
VIOL. ¿Andaré en coche?
JUAN. Y en carroza.
VIOL. ¿Traeré puntas?
JUAN. De Flandes.
VIOL. ¿Y azul?
JUAN. También.
VIOL. ¿Saldré algunas veces?
JUAN. Muchas.
VIOL. ¿A visitas?
JUAN. Sí.
VIOL. ¿Y á toros?

JUAN. Con balcón.
VIOL. ¿Y confituras?
JUAN. Cuantas quieras.
VIOL. Si hay comedias...
JUAN. No las perderás.
VIOL. ¿Ninguna?
JUAN. Ninguna, pues.
VIOL. ¿Iré al Prado?
JUAN. Irás al sol.
VIOL. ¿Y á la luna?
JUAN. El verano.
VIOL. ¿Y qué ha de darme?
JUAN. ¡El alma!
VIOL. ¡Arre, que echa pullas

LECCIÓN XLII — Comedia de magia. La pata de cabra.

DE DON JUAN GRIMALDI

Acto segundo. — Escena XVIII.

Cuarto de Leonor. — A la derecha un tocador elegante con su espejo de cuerpo entero, y sobre él dos velas encendidas. — Varios retratos antiguos en las paredes.

DON SIMPLICIO

Héteme aquí cara á cara conmigo mismo. ¡Jesús mil veces! ¡Cuántos trabajos tiene uno que pasar para casarse con una muchacha que no le quiere, con esta señorita enamorada de don Juan... ¡No quererme á mí, á don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey, uno de los mayorazgos más distinguidos de Navarra! Siempre corriendo, siempre volando, siempre ayunando. ¡Qué hambre tengo! ¡Qué cansado estoy! ¡Y, sobre todo, qué sueño el mío!

. . . .

Antes de dormir, la prudencia exige que registre escrupulosamente el cuarto... A ver, no sea que...

(Toma una vela y registra el cuarto. Al llegar delante de los retratos se detiene.)

¡Válgame San Fermín y qué caras tan feas, tan!... Estos serán retratos de la familia de don Lope...

Vaya, está visto, estoy solo, absolutamente solo.

Con qué ganas voy á pillar el sueño... ¡Aaaa! *(Bosteza y los retratos bostezan.)* ¡Ay, ay, ay!... ¡Pues no han bostezado los retratos al mismo tiempo que yo!

Eso será que están fastidiados de permanecer siempre en el mismo sitio... ó que el sueño me ha turbado la vista... Probémoslo...

¡Aaaa! *(Bosteza y los retratos bostezan.)* ¡Ay madre mía de mi alma! No es ilusión, mi hora llegó, el demonio me persigue... ¡Saben ustedes que habría para temblar *(temblando mucho)* si no fuera por el valor natural que yo poseo!

Si yo pudiera dormir... cerraría los ojos y no vería esas brujerías... Para ello lo mejor es apagar las luces... Pero no, eso sería salir de un apuro para entrar en otro...

No hay que dudar, apagaré las velas. En breve las antorchas de Himeneo me volverán la luz apetecida.

(Apaga una vela y vuelve á encenderse. Apaga otra y vuelve á encenderse, repitiéndose el juego varias veces.)

¿Si estará también el demonio en estas velas condenadas?

(Al fin consigue apagarlas.)

¡Ah! Ya está apagado el demonio.

(Busca á tientas el sillón y se sienta, y entonces se encienden las velas.)

¡Dale!... Vaya una tema... Pues, señor, ¿cómo ha de ser?

¡Ay! ¡Cuán cara te compro, Leonorcita! ¡Brrr!... Las noches empiezan á estar fresquitas... Estoy casi tiritando...

¿Será el frío, ó será el miedo? A ver si logro gobernarme en esta cama de lance.

(Se acurraca en el sillón, se cala el gorro y se emboza en la capa. Entonces el gorro empieza á hincharse, tomando las dimensiones de un globo.)

¡Dios mío! ¿Qué es esto? ¡Ay, ay, ay!...

(Dando gritos desaforados.)

¡Papá suegro!... Lazarillo fiel, no hay quien me favorezca..

(Empieza á elevarse el globo.)

¡Que me vuelo!... ¡Que me vuelo!...

(El globo se lleva á don Simplicio en una dirección, y por la otra aparecen Leonor y don Juan sentados en un elegante carro que guía el dios Cupido.)

LECCIÓN XLIII.—Comedia cómica. Marcela ó á cuál de los tres.

POR D. M. BRETÓN DE LOS HERREROS

Acto segundo.—Escena V.

Don Amadeo.—Marcela.—D. Martín.

D. MART. *(Entrando).*
¡Gracias á los cielos doy
Que al fin ya libre me veo!
MARC. ¿De quién?
D. MART. De don Timoteo.
Bufando de rabia estoy.
MARC. ¿Pues cómo?
D. MART. ¡Malditos sean

Sus sinónimos eternos!
Hay hombres de los infiernos
Que cuando hablan aporrean.
No acabara en quince días
A no hacerle yo acostar.
Y vuelta á su palomar;
Y torna á sus profecías;
Y retorna al nacimiento...
¡Digo! Pues tenía traza
De dejarme meter baza.
¡Oh que hablador tan sangriento!
Aquello era por demás.
¡Hija, qué nube! ¡Qué nube!
Intención mil veces tuve
De enviarlo á Satanás.
No lo puedo resistir,
Me desesperan, me endiablan
Esos que hablan, y hablan, y hablan,
Sin respirar ni escupir.
Sirve en mi cuerpo un alférez
Que es hablador sin segundo,
Y se llama Don Facundo
Valentín Pérez y Pérez.
No hay poder hablar con él.
¡Sí, sí, facilito es eso!
En soltando la sin hueso
A ninguno da cuartel.
Un día se puso á hablar
Conmigo, yo le quería
Interrumpir. ¡Bobería!
Sintió que iba á estornudar.
En tan crítico momento
¿Qué hace? La boca me tapa,
El estornudo se escapa
Y prosigue con su cuento.
¡Digo! Esto es ser hablador.
Pues con tanta algarabía

Por cartujo pasaría
Al lado de este señor.
¡Es mucha, mucha crueldad!
¡Válgame Dios, qué carcoma!
No lo tome usted á broma,
Eso es una enfermedad.
Vamos, aun me dan sudores.
¡Qué suplicio! ¡Qué agonía!
¡Jesús! ¡Mala pulmonía
En todos los habladores!

MARC. Cuenta con la maldición.
D. MART. Pues qué ¿me puede alcanzar? *(Muy sorprendido.)*
MARC. A usted, no; que es para hablar
La suma moderación.

LECCIÓN XLIV. — Comedia de costumbres. El hombre de mundo.

POR D. VENTURA DE LA VEGA

Acto primero. — Escena VII.

Don Luis, don Juan.

(Don Luis se sienta con aire formal. Don Juan permanece de pie, mirando para la calle.)

JUAN. (¡Qué graciosa criatura!
Mi virtud está en un tris.
¡A un amigo!! ¡Pobre Luis!
¡No tienes hora segura!)
LUIS. ¡Me has dado un rato!...
JUAN. ¡Qué quieres.
Si aun no he vuelto de mi espanto!
¡Tú que blasonabas tanto
de conocer las mujeres!...

¡Tú casado!

LUIS. A esa experiencia,
que adquirí en mi juventud,
debo, Juan, esta quietud.

JUAN. ¡Te has perdido con mi ausencia!
Si tengo el menor indicio,
¡cuándo me voy de tu lado!
Te encontraste abandonado
y diste en el precipicio.
Pero sin ser adivino,
¿quién sospecha?... ¡Ya se ve,
cuando de aquí me marché
ibas por tan buen camino!

LUIS. Aquello era una ilusión.
Sólo aquí la dicha existe.

JUAN. Pero ¿cómo concebiste
esa fogosa pasión?

LUIS. No hubo tal pasión en mí.

JUAN. Pues entonces no se explica...
A no ser que fuera... ¿Es rica?

LUIS. No tiene un maravedí. *(Se levanta.*
Ni el dinero me movía,
ni amor me ofuscaba el alma:
por eso pude con calma
observar lo que valía.
¡Yo que, cansado además
de esa vida borrascosa,
iba buscando otra cosa,
sin encontrarla jamás,
vi esta mujer hechicera;
rompí los antiguos lazos,
y he hallado, Juan, en sus brazos
felicidad verdadera!
En fin, tú caerás también
y ya me dirás si miento.

JUAN. De tan fatal pensamiento
el Señor me libre, amén.

LUIS. Esas no son más que frases.
Tú estás cansado.
JUAN. No digo...
LUIS. Créeme, Juan, yo soy tu amigo;
es preciso que te cases.
JUAN. ¿Cómo es eso?... Poco á poco.
No exijas el sacrificio
de que también pierda el juicio
porque tú te has vuelto loco.
La amistad no llega á tanto.
LUIS. Eso dices porque ignoras
cómo se pasan las horas
en esta vida de encanto.
Mi mujer es un tesoro,
es un ángel; no hay ninguna
que tales prendas reúna.
¡La estimaba, y ya la adoro!

....

JUAN. Todas son á cual peor;
yo me mantengo en mis trece.
La que más santa parece
es porque engaña mejor.

....

JUAN. ¡Cuántas víctimas, óh, Luis,
hemos hecho! ¿Qué es de aquel
intendente?...
LUIS. *(Sonriendo.)* ¿Don Gabriel,
el que jugaba al bis-bis?
JUAN. ¡Y ella cómo te quería!
LUIS. ¡Era un volcán!
JUAN Y el simplón
decía: «¡Es mucha pensión!
¡Esta Enriqueta es tan fría!»
LUIS. ¡Pobre diablo! *(Riendo.)*
JUAN. ¿Y tus amores
con la rubia?... Con aquella...
LUIS. ¡Oh! ¡Maruja!

JUAN. Y su doncella,
¡qué alhaja!
LUIS. ¡Sí, la Dolores! *(Se levanta.)*
Todos los días, más fija
que el sol, á la misma hora
con carta de su señora...
JUAN. ¿Conservas aún la sortija?
LUIS. Por ahí anda.
JUAN. ¡Te la dió
en las barbas del marido!
LUIS. Pues no era aquel muy sufrido.
JUAN. Ella le domesticó.
LUIS. ¡Tenía golpes soberbios!
JUAN. Y qué caricias le hacía
cuando más...
LUIS. ¡Qué bien sabia
fingir ataques de nervios!
JUAN. Y cuando dió en ir á misa
sin dejar una mañana,
y él decía: «¡Qué cristiana
es mi Maruja!»
LUIS. ¡Qué risa!
Mereció por animal...
JUAN. ¡Toma!
LUIS. ¡Tan corto de alcances!...
JUAN. Pero entre todos tus lances,
el más chistoso fué...
LUIS. ¿Cuál?
JUAN. El de aquella con quien tú
te estacionaste...
LUIS. ¡Ah! ¡Sí, Rosa!
JUAN. La facha más candorosa...
¡Y era el mismo Belcebú!
LUIS. ¿Qué lance? ¿Cuando me dió
una cita por el diario?
JUAN. No...
LUIS. ¿Cuando en aquel armario

me tuvo escondido?

JUAN. No...
Eso á cualquiera le pasa.
Cuando urdió aquel embolismo
para que el marido mismo
te presentase en su casa.

LUIS. ¡El marido... mismo!... *(Inquieto.)*

JUAN. ¡Pues!
¿No te acuerdas?

LUIS. Sí... Me acuerdo...

JUAN. ¡Y eso que aquel no era lerdo!

LUIS. ¡No era... lerdo!...

JUAN. No, al revés.
Hombre de mundo... y muy ducho...

LUIS. ¿De mundo?...

JUAN. Pero es en vano,
no basta el saber humano...

LUIS. Pues... ó yo me engaño mucho...
ó, vamos... aquel marido...
era torpe... Quién da un paso
tan... No sé; pero en su caso
yo lo hubiera conocido.

JUAN. ¡Qué habías de conocer!
Ella lo prepararía
con aquella maestría
que tiene toda mujer.
Con ese don infernal
de tal suerte le ofuscó,
que al hombre le pareció
la cosa más natural.

LUIS. Es verdad... eso sería... *(Sentándose.)*

JUAN. ¿Qué tienes?

LUIS. Nada.

JUAN. Ya estoy.
Estos recuerdos... Me voy.
Yas has hecho la tontería...
Conque adelante, á vivir.

Adiós, chico. *(Abrazándole.)*
LUIS. ¿Volverás?
JUAN. ¡Pues no he de volver! Quizás
me llegues tú á convertir.

LECCIÓN XLV. — Baile.

El baile trae su origen de los pueblos primitivos.

En algunos se confunde con la pantomima y la mímica.

Ya en la reseña histórica del teatro hablamos de su importancia en Grecia, y pueblos celtíberos.

Casi todas las regiones españolas los poseen, y es seguro que de las plazas subió al teatro con nuevas formas, con argumento, etc., etc.

LOS GALEOTES

BAILE III (CANTADO), LETRA DE D. FRANCISDO DE QUEVEDO

Juan Redondo. — Santurde. — Un bailarín.
La Corruja. — La Pironda.

(Desde dentro.)

Juan Redondo está en gurapas,
Lampiño por sus pecados,
Porque dicen que cogió *(robó)*
Treinta doncellas su carro.
....
Por pedigüeño en caminos
Es prebendado del charco *(galeote)*
Porque arremangó una tienda
Porque pellizcó unos cuartos.
El viento salta de tierra
Mar bonanzas, cielo claro,
Zarpa perros, toca á leva.

(Suena una trompeta. Salen la Corruja y la Pi-

ronda, y por otro lado Redondo y Santurde vestidos de forzados con birretes.)

PIRONDA. A lindo tiempo llegamos.
SANT. Partenza, en nombre de Dios.
JUAN. Lleve Bercebú este cabo.
CORRUJA. ¿Es Juan Redondo?
PIRONDA. ¿Es Santurde?
JUAN. Los dos son, menos el santo.
Oliscado me han vustedes
A personas del trabajo;
Cuerpos de alquiler parecen,
Y doncellitas de á quatro.
Cuando yo estaba en el siglo,
Pienso, si ya no me engaño,
Que las conocí á las dos
Fruteritas del pecado.
CORRUJA. ¡Qué poca memoria tienen
Los señores prebendados,
Graduados de peonza
Que andan á puro azotazo!
PIRONDA. ¿La Pironda y la Corruja
Tan apriesa se olvidaron,
Masicorales de bolsas
Y jugadores de manos?
JUAN. ¿Pironda?
SANT. ¿Corruja?
JUAN. Hijas,
Desde que tengo este cargo,
Por vida del rey, que al fin
Soy costiller de sus bancos,
Que no he tenido más gusto.
SANT. Ni yo he tenido descanso
Desde que empujo maderos
Y todos los golfos rasco.
CORRUJA. ¿No eran mejor las guitarras
Que los calabreses largos?

Carretero fuiste, amigo,
Y en los caminos cosario.

JUAN. Troqué las ventas en golfos,
Y los caminos en faros,
Y las ruedas por los reynos,
Y en este capote el sayo.

....

PIRONDA. ¿Hase olvidado el bailar
Entre duelos y quebrantos?

SANT. Quien bien baila, tarde olvida.

JUAN. Báilase mortificado:
Puede tanto el natural,
El son, la mudanza, el garbo,
Que bailamos el azote,
La galera y el trabajo.

CORRUJA. Mientras la prima rendida
Se llega, señor Hidalgo,
Vaya un poco de galera.

SANT. Pues cante y mande nuestro amo.

(Un bailarín por Cómitre con un pito y cantan los músicos.)

Cuando Amor quiere mandar
A los amantes remar,
Como Cómitre maldito,
Lo primero toma el pito
Que lo primero es pitar.
Y cuando el amante espera
Que ha de estar el pito mudo,
Porque estén de su manera,
Siendo el Cómitre desnudo
Dice á todos: Ropa afuera.
¡Ah chusma! ropa afuera;
Ropa afuera, canalla;
Vayan fuera esas ropas,
Vengan acá esas sayas.

(Ellas se quitan los mantos. Ellos quedan en mangas de camisa.)

Puerto Rico es buen puerto,
Que los demás son playas:
Para vanas y locas
El Morro de la Habana.
Bailaremos, amaina, amaina;
Pasa, boga, canalla.
Haz tu curso, niña,
Si es que navegas,
No de puerto en puerto,
De puerta en puerta.
¡Ay que me ahogo!
Y me matan las velas
A puros soplos.

....

Fregatica nueva
¿Qué vas buscando?
Remolinos de pajes
Y de lacayos.
¡Ay que me anego!
Bajelito nuevo...
¡Ay que me ahogo!
Y me matan las velas
A puros soplos.

LECCIÓN XLVI. — Entremés. — Jácara. Jácara entremesada. — Sainete.

Entremés.

El entremés era una composición dramática de carácter burlesco, de asunto ligero y personajes cómicos.

Llamósela así porque se representaba entre las jornadas de la comedia.

Jácara.

Era una composición del género cómico con baile y canto.

Jácara entremesada.

Diósela este nombre porque era una mezcla de entremés y jácara.

Sainete.

La jácara y el sainete tienen un parecido tan grande con el entremés, que bien pueden ser considerados ramas de un mismo tronco.

En los siglos XVI y XVII cultivaron el entremés y la jácara Lope de Rueda, Cervantes, Calderón, Moreto, Solís y el licenciado Quiñones de Benavente, que escribió muchos y buenos.

En el siglo XVIII los principales autores de sainetes fueron D. Ramón de la Cruz y D. Juan González del Castillo.

EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS, POR MIGUEL DE CERVANTES

ENTREMÉS

Sala del Juzgado. — Escena primera.

El Juez aparece sentado, y á su lado, de pie, el Escribano y el Procurador. Entran el vejete y Mariana.

JUEZ. ¿Qué pendencia traéis, buena gente?

MARIAN. Señor, divorcio, divorcio y más divorcio, y otras mil veces divorcio.

JUEZ. ¿De quién, ó por qué, señora?

MARIAN. ¿De quién? De ese viejo que está presente.

JUEZ. ¿Por qué?

MARIAN. Porque no puedo sufrir sus impertinencias, ni estar continuo atenta á curar todas sus enfermedades, que son sinnúmero, y no me criaron á mí mis padres para ser hospitalera ni enfermera; muy buen dote llevé al poder de esta espuerta de huesos, que me tiene consumidos los días de la vida; cuando entré en su poder me relumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una

vara de frisa (1) encima. Vuesa merced, señor Juez, me descase, si no quiere que me ahorque; mire, mire los surcos que tengo por este rostro de las lágrimas que derramo cada día por verme casada con esta anatomía.

JUEZ. No lloréis, señora; bajad la voz y enjugad las lágrimas, que yo os haré justicia.

MARIAN. Déjeme vuesa merced llorar, que con esto descanso. En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer ó confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento, y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes.

VEJETE. Mal conocen vuestras mercedes á esta señora, pues á fe que si la conociesen, que la ayunarían ó la santiguarían. Veintidós años ha que vivo con ella mártir, sin haber sido jamás confesor de sus insolencias, de sus voces y de sus fantasías. En resolución, señores, yo soy el que muero en su poder, y ella es la que vive en el mío, porque es señora, con mero, mixto imperio (2) de la hacienda que tengo.

MARIAN. ¿Hacienda vuestra? ¿Y qué hacienda tenéis vos que no la hayáis ganado con la que llevasteis en mi dote? Y son míos la mitad de los bienes gananciales, mal que os pese, y de ellos y de la dote, si me muriese agora, no os dejaría valor de un maravedí, porque veáis el amor que os tengo.

JUEZ. Callad, callad, nora tal mujer de bien, y andad con Dios, que yo no hallo causa para descasaros, y pues comisteis las maduras, gustad de las duras, que no está obligado ningún marido á tener la velocidad y corrida del tiempo que no pase por

(1) Equivale á empañada.
(2) Equivale á dueña absoluta.

su puerta y por sus días, y descontad los malos que ahora os da con los buenos que os dió cuando pudo, y no repliquéis más palabra.

....

Escena II. — Dichos.

Entra un soldado bien aderezado y su mujer doña Guiomar.

GUIOM. Bendito sea Dios, que se me ha cumplido el deseo que tenía de verme ante la presencia de vuestra merced, á quien suplico, cuan encarecidamente puedo, sea servido de descasarme de éste.

JUEZ. ¿Qué cosa es de éste? ¿No tiene otro nombre? Bien fuera que dijérades siquiera de este hombre.

GUIOM. Si él fuera hombre, no procurara yo descasarme.

JUEZ. ¿Pues qué es?

GUIOM. Un leño.

SOLD. (Por Dios, que he de ser leño en callar y en sufrir; y quizá con no defenderme, ni contradecir á esta mujer, el juez se inclinará á condenarme, y pensando que me castiga, me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán.)

PROC. Hablad más comedido, señora, y relatad vuestro negocio, sin improperios de vuestro marido, que el señor juez de los divorcios, que está delante, mirará rectamente por vuestra justicia.

GUIOM. Quiero decir, que pensé que me casaba con un hombre moliente y corriente, y á pocos días hallé que me había casado con un leño, como tengo dicho, porque él no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude á sustentar su casa y familia.

SOLD. Mi señora doña Guiomar, en todo cuanto ha dicho no ha salido de los límites de la razón; pero yo, que no tengo oficio, no sé qué hacerme, porque no

hay señor que quiera servirse de mí porque soy casado; así, que me será forzoso suplicar á vuestra merced, señor juez, pues ya por pobres son tan enfadosos los hidalgos, y mi mujer lo pide, que nos divida y aparte.

....

Escena III.

Dichos y un Cirujano vestido de médico, y Aldonza de Minjaca, su mujer.

CIRUJ. Por cuatro causas bien bastantes vengo á pedir á vuestra merced, señor juez, haga divorcio entre mí y la señora doña Aldonza de Minjaca, mi mujer, que está presente.

JUEZ. Resoluto venís; decid las cuatro causas.

CIRUJ. La primera porque no la puedo ver más que á todos los diablos; la segunda por lo que ella se sabe; la tercera por lo que yo me callo; la cuarta porque no me lleven los demonios cuando de esta vida vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte.

PROC. Bastantísimamente ha probado su intención.

ALDON. Señor juez; vuestra merced me oiga, y advierta que si mi marido pide por cuatro causas divorcio, yo le pido por cuatrocientas.

....

Escena IV.

Dichos y un Ganapán, con caperuza cuarteada.

GANAP. Señor juez, ganapán soy, no lo niego; pero cristiano viejo y hombre de bien á las derechas, y si no fuese que alguna vez me tomo del vino, ó él me toma á mí, que es lo más cierto, ya hubiera sido

prioste en la cofradía de los hermanos de la carga; pero dejando esto aparte, porque hay mucho que decir en ello, quiero que sepa el señor juez, que estando una vez muy enfermo de los vaguidos de Baco, prometí de casarme con una mujer errada [1]; volví en mí, sané y cumplí la promesa, y caséme con una mujer que saqué de pecado.

CIRUJ. Ya conozco yo la mujer de este buen hombre, y es tan mala como mi Aldonza, que no lo puedo más encarecer.

....

LECCIÓN XLVII. — Jácara.

JÁCARA QUE SE CANTÓ EN LA COMPAÑÍA DE OLMEDO, ESCRITA POR D. LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE

Interlocutores.

Antonia Infantes. — Osorio (gracioso). — Jacinta. Vicenta. — Borja.

(Dan voces en el patio pidiendo jácara y sale Antonia.)

ANTONIA. Entendámonos, señores:
¡Cuerpo de Dios con sus vidas,
De catorce con sus almas,
Y de veinte con su grita!
¿Regodeo cada hora?
¿Perejil cada comida?
¿Sainete cada bocado?
¿Novedad cada visita?
Medraremos en corcova.

(1) De mala vida.

¿Jacarita cada día?
No era malo el arregosto:
Vengan de aquí un mes á oirla.

(Hace que se va y vuelven á pedir jácara.)

En efecto, señor patio,
Que con dar voces y prisa
Se sale con cuanto quiere.
Pues fuera toda mohina,
Que de jácara he de hartarle
Sin quitarme desta silla. *(Siéntase.)*
Hasta mañana á estas horas,
Yo á cantarla y él á oirla.
Mal haya por quien quedare,
Y diga amén.

Sale Osorio y siéntase.

OSORIO. Amén, niña;
Que á mí no me ha de caer
Maldición tan merecida.

Sale Jacinta y siéntase.

JACINTA. Ni á mí, que no soy golosa
Desto que llaman paulina.

Sale Vicenta y siéntase.

VICENTA. Yacá, señoras comadres,
¿Apedreamos las viñas?

Sale Borja con el arpa á un lado, como espada, tañendo y cantando.

BORJA. Y á mí que me papen duelos,
Pues no tienen, ¡vive cribas!,

En los cuatro para un dienta
Si mi arpa se emberrincha.
Témanla, que es una loca,
Y aunque cuerdas la administran.
Lo ha de meter todo á voces
Si la aprietan las clavijas.
Va de jácara ensillada,
Que sin jinete ni brida
Ha de pasar su carrera
Con ayuda de vecinas.

....

ANTONIA. Va de canto y va da historia.

CANTADO

Erase doña Pandilla
Moza de carita zahina,
Como digamos la mía.
De miradura matante
Venenosa y basilisca,
Tanto, que si algún pobrete
En mirarla se descuida,
Dice, sin ser escribano,
De mis ojos cada niña,
Doy fe que ante mí pasó
Esta muerte repentina.

....

HABLADO

OSORIO. Estas jembras no se acuerdan
Que en los almendros de Olías
Yo fuí conde de Carrión
Y ellas del Cid fueron hijas.
Pues por el agua mellor,
Que es la del Ave María,
Que si..., quédese en que sí;

	No descubramos la tiña.
ANTONIA.	Tiñosas nos ha llamado:
	¡Ay, qué deshonra enfermiza!
	¡Ay, qué agravio de hospital!
	¡Ay, qué asquerosa mohina!
	Pues, espulgón madrigado,
	Delincuente sarnicida.
	¿Cómo la opinión abollas
	De un tres en raya de ninfas?
VICENTA.	Alto, yo quiero estrellarle.
JACINTA.	Yo quiero hacerle en tortilla.
ANTONIA.	Y yo pasarle por agua,
	Que es la muerte más mezquina.
OSORIO.	Den, por Dios, para estas tres
	Que mataron con la vista.

CANTADO

BORJA.	Oigan primero una cosa
	De provecho y alegría.
TODOS.	Dígalo, dígalo aprisa.
	Ahora dígalo, diga.
BORJA.	A tomar vienen las manos
	San Martín y Algarrobillas
ANTONIA.	Si ellos entran de por medio
	Doy la mía.
OSORIO.	Y yo la mía.
TODOS.	Si ellos entran, etc.
	Jácara nos pediste
	Ya os la servimos;
	Y si pidierais ciento
	Fuera lo mismo.

LECCIÓN XLVIII. — El sainete. La comedia de Maravillas.

DE D. RAMÓN DE LA CRUZ

(Casa pobre, con un tablado en el fondo con cortinas, en el que van á representar unos aficionados: cornucopias encendidas; sillas formadas á los dos lados.

Tía Pepa, Mariana y luego Julián.

MARIANA. ¿Adónde está mi marido?
PEPA. Allí está en esotra pieza
Poniéndose los zapatos,
Yo le he puesto la escofieta.

(Sale Julián de mujer de medio cuerpo arriba.)

JULIÁN. ¿Era hora de que vinieras,
Picaronaza? Agradece
A que estoy en una prensa
Con este tren, que si no
Tú comenzaras la fiesta. (*Vanse*)

Salen el Majo y la Paca.

MAJO ¡Alabado sea por siempre!
Muchacha, no te detengas,
Que asientos tienes de sobra,
Y siéntate donde quieras.
PEPA Tenga usted muy buenas noches.
PACA. ¡Jesús, señora Josefa,
Qué guapa!
PEPA. ¿Qué quiere usted?
No todos los días entra
Tanto bueno por mi casa.

Sale Alonso.

ALONSO. ¡La Marquesa!... ¡La Marquesa!

Sale la Marquesa y don Eusebio.

MARQUESA Dios le guarde á usted, Alonso;
Sólo por usted hiciera
Yo este exceso, porque vengo
Muriéndome de jaqueca.
ALONSO. ¿Dónde gusta de sentarse?
MARQUESA. ¿Dónde? Donde esté más cerca.
PACA. *(Con burla.)* ¿Si encontrarán candelero
Para meter esa vela?
MAJO Calla y no empecemos ya,
Que estamos en casa ajena.

....

MARQUESA. Señor Barón, dos pastillas.
EUSEBIO. ¿De caramelo ó de fresa?

(Volviéndose incesantemente.)

MARQUESA. De uno y otro. El vinagrillo.
PACA. Parecen devanaderas.
MARQUESA. Oiga usted una palabra.
PACA. Ya estoy harta de la fiesta,
Vamos á casa. (*Levantándose.*)
MAJO. No quiero.
¿No te ha pedido comedia
El cuerpo? Pues trágala.
PACA. ¿Y si ya no quiero verla?
MAJO. La verás. (*Con sorna.*)
PACA. Me he puesto mala.
MAJO. Lo siento, más considera
Estarás peor si yo me empeño
En curarte la jaqueca.
PACA. Tú te acordarás.

MAJO. Después
Veré quién de quién se acuerda.

Sale Alfonso.

ALFONSO. Pronto se va á escomenzar,
Un poquito de paciencia.

(Sale Manolo.)

MANOLO. Señores ¿hay entre ustedes
Alguno con dos cabezas?
Decir quise, dos sombreros,
Y se me trabó la lengua.
EUSEBIO. ¿Para quién tantos sombreros?
MANOLO. Para el barba.
EUSEBIO. ¿No tuviera
Bastante con uno?
MANOLO. Sí.
EUSEBIO. Pues diga usted que ahí le lleva.
ALFONSO. Señores, cállense todos
Que ya va á empezar la orquesta.

(Toca Manolo en la guitarra un minué. Luego enciende un pedazo de cerilla y saca la comedia para apuntar.)

MANOLO. Vamos saliendo.
ESTEBAN. ¿Quién sale?
MANOLO. Tú y el albañil empiezas.

Sale Julián (en tontillo, vestido de mujer), y Esteban (con barbas.)

BLAS. Mas ¿quién está aquí?
ESTEBAN Auristela.
BLAS. ¡Qué demonio! *(Riendo.)*
MANOLO. No te rías.

JULIÁN. «Cuando, Casimiro, atenta
»A la pasión que te aflige,
»No te acecho, pues, Cristerna...
BLAS. »No la nombres, calla, calla,
»No la acuerdes, ciesa, ciesa;
»Pero ya que la has nombrado,
»Escucha para que sepas
»Lo que por ella suspiro,
»Lo que me pasó con ella.»
(Cuenta con la relación;
Apunta bien no me pierdas.)

(A Manolillo.)

ALFONSO. ¿Qué tal señores? *(A gritos.)*
TODOS. Muy bien.
PEPA. Pues cuidado que ahora empieza
Lo bueno, atención, señores,
No se escape ni una letra.
BLAS. «Después que en contadas marchas
»Adolfo y yo las riberas
»Ocupemos del Denuvio,
»Frente haciendo de banderas
»En lo intrincado de un...»
MANOLO. ¡Cuerno
Que me ha quemado la vela!

(Tirando la comedia.)

UNOS. ¡Viva la agudeza, viva!
OTROS. ¡Viva, viva la agudeza!
BLAS. Cumple con tu obligación
O te romperé las muelas.
MANOLO. Si me he quemado...
JULIÁN. Soplar
Y no soltar la comedia.

LECCIÓN XLIX. — Zarzuela antigua.

Créese viniese á España de Italia. Suponen varios autores que recibieron este nombre por haberse representado la primera en el Real Sitio llamado de la Zarzuela, no lejos de Madrid, por manifiesto empeño del infante D. Fernando, grande amigo de este espectáculo; no faltando quien asegure, como el Sr. Velilla, que su primitivo nombre fué el de *fiestas cantadas*.

A la titulada *La púrpura de la rosa* la llamó Calderón "representación musical„.

En el siglo XVII húbolas pastoriles, mitológicas é históricas, debidas á Calderón, Cañizares, Peña y otros autores.

Cayeron luego en el olvido, sustituyéndolas la tonadilla en el siglo XVIII; pero ésta pasó, y la zarzuela volvió á gozar del aplauso público en el siglo XIX.

EL LAUREL DE APOLO

ZARZUELA EN DOS JORNADAS DE D. PEDRO CALDERÓN

Jornada primera. — Escena VIII.

Libia.

¡Qué valiente á salir
Al paso va á la fiera!
¡Y qué fiera! (¡Ay de mí!)
¡Ella le mira! Entrambos
Vibrando á un mismo fin,
Ella sus aceradas
Navajas de marfil,
Y él de su arco la cuerda.
¡Qué tiro tan feliz!

. . . .
Y pues amedrentados
Huyen todos de aquí,
Venid vosotras, ninfas
Del Peneo, venid,
Cuantas de sus cristales
El líquido viril
En bóvedas de nácar,
Plata y coral vivís:
Venid, pues, á mis voces.

Escena IX.

Libia y seis ninfas vestidas de escamas y tocadas de corales y perlas, y Dafne; y por otra parte Rústico. Luego Cupido.

CANTADO

TODAS. ¿Qué nos quiere, nos dí,
Que á todas á tu acento
Obligas á salir
Del cristalino albergue
Que habitamos?

HABLADO

RÚSTICO. Y á mí
De entre aquesas dos peñas
Adonde me escondí,
Porque aun no dejó el miedo
Animo para huir.
LIBIA. Que las rendidas gracias
Deis al que reducir
Pudo nuestro temor
Al más glorioso fin.
Allí Fitón herido

Yace, y triunfante aquí
Quien pudo darle muerte.

Escena X.

Dichos y Apolo.

CANTADO

NINFAS. ¿Quién eres, oh, gentil
Joven, que tanto triunfo
Llegaste á conseguir?
APOLO. Apolo soy, ¡oh ninfas,
Que del azul salís!
A cumpliros bajé
La palabra que os di:
Y aunque quiso el Amor
Conmigo competir
El triunfo ha sido mío.

HABLADO

RÚSTICO. Yo lo quise decir,
Cuando el Amor dijeron
Que había de venir.
Porque ¿qué había de hacer
Un niño, sino huir
Del coco?
LIBIA. ¿Qué esperáis?
Llegad todas, rendid
Las vidas á sus plantas.
CUPIDO. *(Que está escuchando.)*
(¡Que esto pase por mí!)

LECCIÓN L. — Tonadilla.

Composición métrica, breve, y sobre asunto familiar, que solía cantarse en los intermedios de la comedia.

La tonada alegre y festiva. Cervantes, en sus novelas, dice de ella:

"Y cómo si vendrán, respondió Loaisa, y con *tonadillas* nuevas.„

Y Cristóbal de Mesa en sus *Poesías* escribe:

«Sólo tienen valor Plauto y Terencio;
Reinan comedias, reinan *tonadillas*,
Y todo lo demás está en silencio.»

Puede ser considerada como la hermana menor de la *Jácara cantada.*

DOÑA TORIBIA Y DON CELEDONIO, Ó LOS HIDALGOS DE MATARÓ

Decoración de calle corta.

Sale don Celedonio (muy elegante, pero con exageración).

CANTADO

Me he puesto decente
Con todo mi tren,
Porque una visita
A doña Toribia
La tengo de hacer.
Es pariente hidalga,
Viene de Madrid,
Y hecha á aquellas modas,
Es cosa forzosa
Presentarme así.

¡Qué casos tan raros
Traerá que decir
De modas y trajes
Y otros animales
Que andan por allí!
Como si yo fuera
Allá y me miraran,
Al punto sacaran
Retratos de mí...
¡Ay doña Toribia,
Me muero por ti! (*Vase.*)

Decoración de salón, con dos mesas doradas al foro, con espejos encima. Sillas antiguas.

Sale doña Toribia.

CANTADO

Cuento á las vecinas
De todo el lugar
El ruido y el golpe
Que ha dado en la corte
Mi profanidad.
Andaba, miraba,
Paseaba Madrid,
Y toda la gente
Al ver mi rodete
Se echaba á reir.
¡Vea usted qué infamia
Y qué picardía,
De una hidalga usía
El burlarse así!
¡Ay doña Toribia
No vuelvas allí!

(Suena una campanilla.)

(Sale don Celedonio.)

CANTADO

CELED. A daros, señora,
Llega mi atención
Vuestra bien venida,
Pues es cortesía
Y es obligación.
TORIBIA. ¿Y qué se contaba
Mientras allá estaba
Por allí de mí?
CELED. Que iban á poneros.
Por lo primorosa,
En aquella historia
Natural de allí...

HABLADO

CELED. ¿Y bien, parientita mía
Venís de Madrid contenta?
TORIBIA. ¡Ay, pariente, qué comidas,
Qué paseos, qué comedias!
¡Qué aguas de todos colores
Con que dicen se refresca!
¡Y cómo me requebraban,
Como iba tan petrimetra,
Los cortejos!
CELED. ¿Qué es cortejos?
TORIBIA. Unos tontos que á cualquiera
La quieren.
CELED. Chafarotazo
En medio de la cabeza.
Toribia, no me digáis
A mí que la corte es buena;
Prefiero yo á Mataró

Y á toda su hermosa tierra,
Al decantado París
Y aun á Londres de Inglaterra.

TORIBIA. Amigo, allá es otra cosa
Que por aquí.

CELED. No lo creas.
Que engaños, bromas, costumbres,
Modas, vicios y etiquetas,
Lo mismo es allí que acá,
Con muy poca diferencia;
Y si no di algunas cosas
Y lo verás.

TORIBIA Norabuena.

CANTADO

TORIBIA. Allí llevan las mujeres
Por hebilla en los zapatos
Unas cintas de colores
Como bigotes rizados...
Unos gorros y sombreros
A otras se las ve tan grandes,
Que por las calles angostas
Hay algunas que no caben.

CELED. Uno y otro acá lo gastan
La tendera y la barbera,
Que hoy á todos pilla el diablo
Por los pies y la cabeza.
También la estanquera el pelo
Lo gasta muy empolvado,
Y la médica el sombrero
Con tantas plumas de gallo.

TORIBIA. Allí hasta las tratantas
Y verduleras,
Andan con sus vestidos
De oros y sedas.

CELED. Y las usías
Gastan bata, y Dios sabe
Si habrá camisa.

....

LOS DOS. Nada me peta.
Oigan cómo cantaban
Nuestras abuelas.

TORIBIA. Vale más mi escofieta y bufanda,
La bata, vuelazos y escusalí,
Lirí, lirí...
Que no todas aquellas cosazas
De los sombrerazos que traen de Madrid.
Lirí, lirí...

CELED. Vale más mi casaca y corbata,
Talega, chupita y el petito así,
Cuní, cuní...
Que no todos aquellos peinados
De los pelos tiesos como un puerco espín,
Cuní, cuní...

LOS DOS. Folías y más folías, *(Bailan.)*
Folías he de bailar,
Hasta que á puro folías
Te consiga enamorar.
Con el trípili, trípili, trápala,
Que esta tirana se canta y se baila:
Anda, chiquita, dale con gracia,
Que me robas el alma.

LECCIÓN LI. — Zarzuela moderna. Pan y toros.

ZARZUELA EN TRES ACTOS Y EN VERSO, ORIGINAL DE D. JOSÉ PICÓN, CON MÚSICA DEL MAESTTO BARBIERI

Acto primero. — Escena VIII.

El Corregidor. — La Duquesa. — El Abate. — La Tirana. La Manolería. —Luego Pepe-Hillo, Costillares, Romero y Goya.

MÚSICA

Al son de las vihuelas
Y seguidillas,
Manolas y manolos
De cuatro en fila.
No hay en el mundo
Quien marche con más garbo
Ni con más rumbo.

España ha de ser libre,
Libre Castilla,
Mientras haya en España
Manolería.
Que todo chulo
Maneja la vihuela
como el trabuco.

. . . .

LOS TRES. Romero, Costillares
Y Pepe-Hillo,
A toitos los usías
Saludan finos.
Que á cabayeros
No echó la pata naide
A los toreros.

ABATE. Hallándose indispuesto
El buen Corregidor,
Me manda que en su nombre
A todos hable yo.

. . . .

Grandes recomendaciones
Aquí vais á ver quemar.
¡Saque usía los papeles!
La pajuela prendo ya.

(*Quema en una bandeja los papeles que le da el Corregidor.*)

CORREG. ¡Mirad, mirad!...
ABATE. Esta llama es la aureola
De tan recta autoridad.
¿Quién habrá que dudar pueda
De su inflexibilidad?

HABLADO

CORREG. (*Toca una campanilla y se levanta.*
Señores, en atención
A su gran celebridad,
Y al renombre que disfrutan
En el arte de lidiar,
He querido reunirles
Con toda solemnidad,
Para que exponga sus méritos
En público cada cual.
ABATE. Pues silencio y mucho oído (*al pueblo*)
Que es cuestión trascendental.
CORREG. Costillares...
COSTILL. Cabayeros;
Yo enseñao á manejá
La muleta á mis discípulo,
Y yo he inventao además
Los volapiés, pa que nunca

Se güervan á asesiná
Con el *punsón* á las rese
Que no arrancan jasia acá.
Yo he ennoblecío er toreo
Y enseñao á libertá
Der peligro á los jinetes,
Que me llaman su papá.
Del mataero é Zeviya
Jise yo universiá,
Y er barrio de San Bernardo
Decir mi historia podrá.
Soy viejo, en la mano tengo
Un tumó... (*Indicando de matar toros.*)
No digo más.

CORREG. Romero.

ROMERO. Yo nasí en Ronda,
Digo, ¿tendré caliá?
Mi agüelo ha sido er primero
Que á pie se atrevió á matá
Con muleta y con estoque;
Y mi pare, el señor Juan,
Inventó la banderiya,
Y aluego inventó er picá.
Yo, su indino descendiente,
Aunque nunca inventé ná,
He libertao muchas vías,
Y en veinte años poco má
He dao mulé recibiendo
Como una estauta clavá,
Sinco mil seiscientos bichos
Sin tener una corná.
Si hay arguno que lo dúe
Que zarga aquí y lo verá.
Ya me conocen usías;
Con esto no canso más.

CORREG. Pepe-Hillo.

P. HILLO. Repunansia

Tengo, señores, pa hablá
De mi probe presoniya,
Pero obedezco, y ahí va.

CANTADO

En Zeviya, Costiyares
Desasnóme pa lidiá;
Si en la plasa le abichorno,
Mi maestro lo dirá.
Yo zaqué de mi caletre
Por la esparda capeá;
La verónica, que es mía,
Y que á naide debe ná.
Ya ven sus mercedes
Si me alisionó
Er buen Costiyares
Con su destrusión.
¡Sí, señor!

HABLADO

CORREG. Señores, declaro á todos
Que no sé por quién fallar,
Porque es tan grande su mérito
Que se hallan á altura igual.

....

Hablen ustedes, señores,
TIRANA. ¡Goya!... ¡Goya!
GOYA. El general.
GENERAL. Usted primero.
GOYA. Yo opino
Que lo más justo es nombrar
A Costillares, que tiene
La mayor antigüedad.
GENERAL. Está claro.
VOCES. Costillares.
ABATE. *(Con solemnidad cómica.)*
Si se me permite hablar...

PEPITA. ¡Que hable, que hable!..

....

CORREG. Puede hacerlo.

ABATE. Aquí lo más imparcial
Es que decida la suerte
A quién se debe nombrar.

(*Gritos de aprobación.*)

CORREG. Usted habla como un libro,
La suerte decidirá.

ABATE. Con bolas de lotería...

CORREG. (*Mandándolas sacar.*)
En el bodegón tendrán.

ABATE. (*A doña Pepita.*)
(¡Está el noventa en mi manga!)

DUQUESA. El abate sorteará.

CORREG. Saque usted, señor abate,
Como persona formal,
Para que aquí nadie dude
De mi inflexibilidad.

ABATE. Costillares, treinta y cinco... (*Sacando.*)
Romero... noventa.

TODOS. ¡Aaaah!...

MANOLOS. ¡Que viva! (*Tirando los sombreros.*)

CORREG. Nombro á Romero.
Pueden todos despejar.

(*Se marchan formados como vinieron, muy alegres.*)

ABATE. ¡Pobre pueblo, qué inocente!
¡Y qué contento se va!...

CORREG. Es necesario que nunca
Pase de menor edad.
Desgraciados de nosotros
Si llegara á saber más.

LECCIÓN LII. — Parodia.

La parodia viene del *drama satírico* de los griegos, y de las *sátiras* romanas.

JUAN EL PERDÍO

PARODIA DE LA PRIMERA PARTE DE DON JUAN TENORIO,
POR DON MARIANO PINA

Sala pobre en el Hospicio.

Trinidad y Juaniyo.

JUAN. Ven, luserino encarnao,
Asiéntate á mi verita
Y orvía toas las penita
De ese mundiyo arrastrao.
¿Di, no es verdá que á mi lao
Es más fino tu queré,
Y que siente otro aqué
De regusto y alegría?
¿No es verdá, chatiya mía,
Que esto es mejó que er comé?
¿Cuando dos armas se quiere
Cual nos queremos tú y yo,
No están demás pa los do
Tos los hombres y mujere?
¿No son rosas y cravere
Tóo lo que en reó se ve,
Y que juye er paesé
Y la pena mardesía?
¿No es verdá, morena mía,
Que esto es mejó que er comé?
El aire que va pasando
Por tu salerosa cara,
Viene á mi boca y se para;
Los ojos que estoy mirando

Me están saragateando;
Si er pelito de tu sié
Me está besando también...
Respóndeme, por tu vía,
¿No es verdá, serrana mía,
Que esto es mejó que er comé?
Toito lo güeno está en ti,
Lo digo como lo siento;
Si te quise como siento
Ahora te quió como mí.
¡Ya no me aparta de aquí
Tu pae con su poé,
Ni aunque viniá to un debé
Tampoco le obedesía,
¡Porque esto, sentrañas mía,
Es más mejó que er comé!

TRINI. Juaniyo, para é jablá
Si no me quiés gorvé loca
Con los dichos que tu boca
Me acaba é relatá.
¿No ves á tu Treniá
Morir de gusto ar sabé
Que eya sola es la que tié
Las yaves é tu albedrío?
Ises bien, salero mío,
Esto es mejó que er comé.
¿Onde hay un moso en Seviya
Con más regancho que tú?
¿Si al mirá dejas baslú
La jembra é más campaniya?
Miá, dame ya la puntiya
Y mátame de una vé,
O si no voy á perdé
A tu verita er sentío,
Porque esto, Juaniyo mío,
¡Ay!... Es mejó que er comé.
(Echándose en sus brazos.)

LECCIÓN LIII.—Mojiganga.—Comedia burlesca.

D. Pedro Calderón, talento colosal, que escribió en todos los géneros con igual aplauso, la tragedia, la tragicomedia, el drama, la comedia, escribió también entremeses, jácaras entremesadas y *mojigangas*, especie de fiesta ó dicho ridículo con que alguno se burlaba de otro.

En la titulada *Los flatos*, dice doña Lázara á su amiga doña Blasa:

«Como lo que se usa no se excusa
Y lo que hoy más se usa
En las damas son *flatos*,
No usarlos ya me da muy malos ratos.»

Estas *mojigangas*, al igual de los entremeses, jácaras y sainetes, se cantaban y bailaban.

Comedias burlescas.

Con este nombre escribió Moreto, entre otras, la titulada *Los celos de Escarramán*, con un argumento disparatado, según D. Luis Fernández Guerra, quien dice que el final es una crítica de otras comedias *mojigangas*, lo cual parece demostrar que unas y otras eran exageradamente ridículas.

ÍNDICE

PARTE PRIMERA

Reseña histórica del teatro y la declamación.

Páginas

Páginas

Páginas

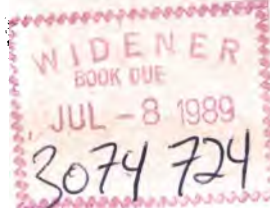
Páginas

PARTE SEGUNDA

Nociones de poesía y literatura dramática.



Esta obra se halla de venta en las principales librerías al precio de **cuatro pesetas.**


WIDENER
BOOK DUE
JUL - 8 1989
3074 724